

George Banu
NOCTURNE
pictură și teatru

DE ÎNSERAT ILUSTRĂȚIILE

DE ACELAȘI AUTOR LA EDITURA NEMIRA:

Livada de vișini, teatrul nostru, 2011 *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, 2011 *Shakespeare. Lumea-i un teatru*, 2010 *Teatrul de artă, o tradiție modernă* (coord.), 2010 *Repetițiile și teatrul reînnoit. Secolul regiei*, 2009 *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, 2008 *Spatele omului*, 2008

George Banu
NOCTURNE

— Pictură și teatru – traducere din limba franceză de Dana Monah

NEMIRA

Coperta: Cristian FLORESCU

Imaginea copertei: Vincent van Gogh, *Cafeneaua, seara* (1888)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României BANU, GEORGE

Nocturne / George Banu; trad.: Dana Monah.

— București: Nemira Publishing House, 2013 Bibliogr.

ISBN 978 – 606 – 579 – 681 – 2 I. Monah, Dana (trad.) 73/76

Tiparul executat de MONITORUL OFICIAL R.A.

© Nemira, 2013, pentru ediția în limba română

Redactor: Monica ANDRONESCU Tehnoredactor: Stelian BIGAN

Orice reproducere, totală sau parțială, a acestei lucrări, fără acordul scris al editorului, este strict interzisă și se pedepsește conform Legii dreptului de autor.

ISBN 978 – 606 – 579 – 681 – 2

Cuprins

Preambul 9

Noaptea sau spatele zilei 9 Noaptea moderne 10 Starea de noapte 14 Reprezentări ale nopții 17

Peisaj nocturn sau șinele lumii 23 Temă cu variațiuni 25 Ca o „gură de întunerice” 26 Noaptea, toate pisicile sunt negre 33 Munca de

noapte 36 „Dumnezeu este în trestii” 42

Avataruri și dereglări nocturne 49 Noapte păgână, noapte sacră
51 De la noaptea gotică la *stimmung* 54 Noaptea simbolistă 60 Noptile
fără de noapte 69 Viziuni nocturne 73

Nocturne urbane 85

Nopti electrice 87 Petrecerile insomniace 95 Noaptea politică
100 Coșmaruri urbane 107

Noptile scenei 113

Sala întunecată 115 Timpul și umbra 118 De la tenebre la
întoarcerea la lumină 122 Noptile lui Vilar 124 Lumina Nordului 129
Noaptea însăși 132 Variații în jurul nocturnului 135

Noaptea modernă 141 Noaptea naivă 143 Noaptea mentală 145
Negru pur 149

Încheiere 153

Note 155 Bibliografie 157 Mulțumiri 159

*

„Noaptea îmi curge în vene”.

Cioran

Preambul

Pagina 8:

Francisco de Goya y Lucientes (1746 – 1828), *Gigantul.*, în
perioada 1808 – 1812, ulei pe pânză, Muzeul Prado. Madrid.

Noaptea sau spatele %ilei

Noaptea este pentru zi ceea ce spatele este pentru față. Ea îi cere
pictorului sau omului de teatru să se „întoarcă” pentru a accede la
partea cealaltă, rebelă față de domnia unanim consimțită a feței sau a
zilei. Puterea acestora e astfel contestată de liniștea spatelui sau de
frământările nopții, fiecare în felul său erijându-se în contrariul, și
Goethe nu făcea decât să recunoască această relație atunci când
definea noaptea ca fiind „fața străină a zilei”. Noaptea creează, cu
adevărat, „stranietate”. Ca și spatele, noaptea plasează ființa în sfera
esențelor, o împinge dincolo de identitatea individuală pentru a o atașa
unei stări și a o confrunța cu o experiență, adevărată provocare căreia
artistul i se consacră. El este astfel cufundat în inima nopții care nu
bate în același ritm pentru toată lumea; căci noaptea îi distinge pe
artiștii seducători și mondeni de cei care îi trăiesc experiența până la
capăt, pe cei care se mulțumesc să rămână pe marginile ei de cei care îi
resimt intens atracția.

Rari sunt cei care, asemenea lui Francisco de Goya sau Louis-Ferdinand Céline, au pătruns până la capătul nopții. Noapte a pământului și noapte a spiritului. Aceștia se îndepărtează de zi fără prudență, fără să-și ia măsuri de protecție, pentru că noaptea este în ei. Și plătesc pentru asta. Să te aventurezi pe drumul nopții înseamnă să te lași purtat de exces, să uiți de norme, de interdicții și de constrângeri, căci, așa cum credea Marguerite Duras, „noaptea, totul este mai adevărat”.

Ziua și noaptea formează o opoziție clară, care se opune acelei surse de afectivitate produse de *legato*-ul specific stadiilor intermediare, răsărituri sau apusuri de soare. Tranșantă, această antinomie binară se distinge prin precizia termenilor care o constituie și scapă compromisului interstițiului, fineții alunecării treptate, incertitudinii care seduce în clarobscur sau în postura omului văzut din profil. Ca răspuns la impuritatea acestor expresii, nici din față, nici din spate, nici în zi, nici în noapte, se impune contrastul dintre zi și noapte. Alegând noaptea, scopul este să nu rămân în anticamera ei, ci să pătrund înăuntru pentru a răspunde provocărilor cu care se confruntă tabloul sau scena, atunci când ele însele avansează pe teritoriile a ceea ce nu se arată-privirii, a ceea ce aparent le contrazice vocația. Departe de soarele care răsare sau de ziua care se stinge, înaintez în noaptea absolută, această disidență față de zi. Noaptea este ziua văzută din spate.

Astfel se încheie un ciclu. El a început cu o carte consacrată Cortinei (*Cortina sau fisura lumii*, Humanitas, 2012) și expunerii sinelui în *theatrum mundi*. ființa acționează asemenea unui actor respectând indicațiile scenariului divin sau codurile unei societăți teatralizate. Cortina îi permite să apară sau să se retragă, ambivalență a unui semn în care începutul și sfârșitul se îngemănează. A doua carte este cea consacrată Omului întors cu spatele (*Spatele omului*, Nemira, 2008), omul care se eliberează de condiția de actor și întrerupe dialogul cu publicul, presupus sau real, fie pentru a se lăsa absorbit de o sarcină, fizică ori artistică, fie pentru a se îndepărta și a se înscrie pe drumul spre noapte, termen ultim, ultimă dorință. Două ipostaze ale ființei care pivotează în jurul propriului său ax și care, după ziua afirmării pe scena luminoasă a lumii, în fața spectatorilor chemați să aplaude performanța, se sustrage unor astfel de tentații pentru a pleca pe drumul secret al nopții. Tocmai acestei ultime opriri, care încheie

un parcurs, îi este dedicată această a treia carte. La sfârșit, noaptea este cea care se impune. Noaptea de pe urmă. „Nu mă trezi, vorbește, rogu-te, în șoaptă”, iată cuvintele pe care Michelangelo le pune în gura Noptii, statuia care veghează la Florența mormintele familiei de Medici.

Noptile moderne

Modernitatea se plasează – o recunosc majoritatea istoricilor – sub semnul Iluminismului, al lui Diderot și Rousseau, al lui Marivaux și Watteau, al *Enciclopediei* și al Revoluției franceze. Ceea ce ne precede, încă din Antichitate, ne constituie, desigur, dar filiația directă începe la sfârșitul secolului al XVIII-lea, care a dat naștere Omului modern. Acesta din urmă este fiul său. Se instaurează o nouă relație cu lumea și cu Dumnezeu, se impune un nou raport cu Istoria, se naște o subiectivitate inedită. Fractura produsă atunci nu poate fi negată și încă mai persistă, în ciuda îndepărtării sale, din ce în ce mai evidentă astăzi. Ne aflăm în ajunul unei rupturi care nu va întârzia să se producă. Conștient de această mutație, eseul acesta își propune să înregistreze ceea ce încă mai dăinuie. El se proclamă ca fiind Adam Elsheimer (1578 – 1610), *Fuga în Egipt*, 1609, ulei pe pânză, Alte Pinakothek, München.

Alessandro Magnasco (1667 – 1749), *Procesiunea Sfântului Suaire*, ulei pe pânză, Muzeul Crozatier, Le Puy-en-Velay.

reprezentantul unei modernități, care nu mai tulbură cu nimic, ci constituie un ultim termen de referință. Depănând metafora nopții, am putea vorbi de apusul modernității, de ultimele sale zvâcniri, din ce în ce mai slabe. Cartea aceasta se vrea și o formă de adio – adio adesea asociat atât uitării, cât și nopții.

Colportorii Iluminismului și ai modernității au pornit la luptă hotărând să se situeze de partea zilei. Utopiile sunt diurne, iar programele ideologice sunt, și ele, refractare nocturnului, care nu își face apariția decât mai târziu, ca o „întoarcere a refulatului” pe care istoria în evoluția ei a încercat și a sperat să îl cenzureze. Spre lauda sa... Noul nu poate fi conceput încorporând noaptea. Ea intervine mai târziu, ca un efect secundar, și până la urmă ca un refugiu pentru speranțele sfărâmate. Și astfel, ceea ce s-a plasat sub semnul Iluminismului se transformă, câteva zeci de ani mai târziu, în refugiu nocturn. Vom regăsi apoi adesea această dialectică alternativă a zilei și a nopții, a perspectivei care se deschide și a orizontului care se

întunecă. Ele funcționează, cum ar spune Jean Starobinski, după principiul acțiunii și al contra-acțiunii. Fiecare o corectează pe cealaltă și, odată atinsă limita extremă, fiecare relansează mișcarea. Dorința zilei răsare acolo unde noaptea este mai adâncă.

A existat o „vârstă de aur a nocturnului” (1), căreia i-a fost dedicată o carte deosebită. În acele nocturne religioase, Dumnezeu intervine întotdeauna pentru a salva ființa cufundată în noapte. În clipele de mare disperare.

Pierre Bonnard (1867 – 1947), *Terasă la Vernon*, 1928, ulei pe pânză, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

În singurătatea cea mai neagră, o lumină i se arată celui care nu a încetat să creadă. Iar această experiență i-a captivat pe măștrii fără seamăn care, dincolo de ceea ce îi desparte, s-au îmbătat cu întunericul mistic, cu întunericul care nu cunoaște disperarea: aici intervenția divină rămâne întotdeauna posibilă, iar minunea aduce lumina atât de necesară. Astfel nu se contestă fascinația întunericului, ci se afirmă doar că întunericul permite întotdeauna o intervenție exterioară salvatoare. Un fulger străpunge întotdeauna inima nopții, fie că e vorba de noaptea lui Caravaggio sau a lui Rembrandt, de a lui El Greco sau a lui Georges de la Tour, măștrii săi incontestabili. Supravegheat, protejat, omul nu va fi niciodată abandonat. Aurul luminii învinge întotdeauna întunericul. Optimism al credinței de care pictorii nopții nu s-au dezis niciodată, înarmați cu încrederea în mântuire, ei au pătruns în inima obscurității știind că umbra „este de partea tenebrelor”, așa cum spunea Leonardo da Vinci, care o căutase atât de mult. Ei sunt precursorii noștri, iar pânzele lor organizează memoria nopții. Aici însă am hotărât să ignorăm o astfel de fascinație pentru a ne consacra nopților moderne, nopți fără Mântuitor, nopți fără izbăvire. Dacă Dumnezeu există, el nu se manifestă, ci este diseminat, difuz, imperceptibil. Caspar David Friedrich îl „vedea în trestii”. Acest Dumnezeu nu mai luminează explicit, ci pretinde căutarea și contemplarea mută. Noaptea își schimbă statutul. Omul caută și se caută în absența oricărei garanții. De la siguranța nopților sacre ajungem la rătăcirile nopților moderne. Pe acestea ne propunem să le vizităm aici. Noaptele noastre...

Măștrii nopții puseseră la punct un adevărat instrumentar, a cărui stereotipie Goethe o blama și pe care Diderot îl considera „afectat”. Lumânări, sfeșnice, iluminări bruște, un veritabil arsenal de

procedee plastice menite să confirme intervenția divină: noapte protejată, noapte însoțită. Nu grație prezenței celui alt este alinată singurătatea, ci grație Harului divin care se arată, prin lumină, și îl mângâie pe omul deznădăjduit. Pe de altă parte, trebuie să acceptăm că nocturnele acestea sacre de o frumusețe nemaivăzută afirmă o convingere: minunea nu se petrece decât acolo unde credința este cum nu se poate mai puternică. Este mângâierea care îl răsplătește pe credinciosul adevărat, nedezmîțit. Așteptarea în întuneric este preambulul obligatoriu, vatra din care poate veni lumina. Nopti mistice, nopți încrezătoare.

Noptile acestea sunt cel mai adesea nopți de interior. În interiorul unei chilii sau sub ocrotirea unei cărți, a Cărții Sfinte, bineînțeles, lumina nu va întârzia să se arate. Cei care își pun nădejdea în certitudinea ultimă, în relația cu Dumnezeu, se mântuiesc. Dar, trebuie să o amintim, acestor pictori ale căror personaje se cufundă în credință li se adaugă alții, care, dimpotrivă, pervertesc perspectiva adoptată în numele unei senzualități profane a luminii care învinge noaptea. Este de ajuns să ne gândim la acel anonim „maestru al candeliei”, pictor a cărui operă pare inspirată de cea a lui Georges de la Tour! El nu vorbește decât despre bucuria pe care lumina o aduce în inima nopții. Această lumină își este suficientă sieși, nu vine de dincolo, pare a fi teatrală, în sensul că efectul plastic obținut este mai puternic decât referința sacră (2). Lumină a plăcerilor... a întâlnirilor și a muzicii!

>

Noptile sacre sunt nopți de interior. Aproape întotdeauna. O excepție importantă, *Fuga în Egipt* de Adam Elsheimer (p. 10), privilegiază peisajul nocturn și apare ca un adevărat precursor al nopților moderne, cel mai adesea nopți de exterior. La Elsheimer, concentrarea spațiului interior, favorabil intervenției divine, dispare în favoarea a ceea ce va caracteriza multe din nopțile moderne: starea de disponibilitate, fără îngrădiri, fără frontiere, cufundarea în întuneric și, uneori, perspectiva unei lumini spirituale ce poate fi atinsă. Dacă interiorul preferă intervenția explicită a divinului – iar maestrul nocturnului l-au privilegiat –, exteriorul implică o difuzare a cărei extremă multiplicitate este dorită de artist, care își propune să o imortalizeze (3). Noaptea modernă nu este imediat atee, ea este mai întâi panteistă. Divinul nu se mai ivește în raza unei lumânări, ci se

insinuează în variația unui peisaj nocturn a cărui dimensiune sacră pictorul și spectatorul încearcă să o surprindă. Trecerea de la interiorul nocturn la exteriorul obscur este asociată acestei mutații în modalitățile de intervenție a divinului. Din momentul în care divinul se găsește peste tot și nicăieri, era modernă își consfințește apariția.

Starea de noapte

Astfel ar putea fi definită dispoziția specifică artiștilor care nu renunță la explorarea întunericului, cu sau fără călăuză divină, cu sau fără perspectivă de mântuire. „Nocturnul” este în ei, și ei se feresc de lumină, căci arta lor își propune să capteze partea de umbră care le aparține, destin și vocație la care sunt solicitați să găsească răspuns. Artiștii aceștia au fost grupați sub denumirea, acum acceptată, de „omul din miez de noapte”. Nu omul care alege noaptea, ci cel care o poartă în sine.

„Starea de noapte” nu presupune neapărat cerul nocturn, ci depășește determinismele concrete, căci îi putem resimți efectele și în plină zi, închizând storurile sau trăgând perdelele. Pentru că era stăpânit de starea aceasta, El Greco, la prânz, picta la lumina lumânării. „Starea de noapte” marchează un artist, uneori o întreagă generație, care se îndepărtează de zi

Battista Dossi (aproximativ 1497 – 1548), *Coșmarul*, în perioada 1540 – 1545, Gemäldegalerie, Dresda.

În numele unei așteptări ratate, al unei experiențe râvnite. „Lumea este profundă / mai profundă decât o crede ziua”, murmură Edith Clever în *Die Nacht*, spectacolul lui Hans-Jiirgen Syberberg (4). „Starea de noapte” se instalează pentru a depăși lucrurile cărora le-am resimțit limitele și pentru a descoperi ceea ce altfel ne scapă. Mângâiere pentru decepțiile zilei. Pictăm noaptea ca o alternativă nesupusă a zilei, iar artistul cuprins de o astfel de stare sfârșește prin a fi solidar cu noaptea. Pentru a-l parafraza pe Andrei Pleșu, expert în peisaj, noaptea „devine prilejul unei coborâri în sine, adică al unei apropieri de sine” (5). Peisajul nocturn favorizează astfel de incursiuni, asigură condițiile prielnice unei retrageri în sine ca șansă de regăsire prin uitarea frământărilor zilei și a luminii orbitoare a soarelui.

La unii artiști moderni „starea de noapte” este mai degrabă cronică și se aseamănă cu ceea ce poetul Keats definea ca fiind „capacitatea negativă”, care îl face pe om să „accepte toate incertitudinile, misterele, îndoielile, fără a căuta imediat să se

liniștească prin fapte sau prin rațiune” (6).

John E. Jackson precizează că această „capacitate negativă” nu este proprie doar nopții, dar că ea o favorizează și îi creează un context favorabil, care o întărește și o consolidează. Acești artiști nu trăiesc noaptea ca pe o anticameră care duce numaidecât spre alinare, ci ea este definitivă, imuabilă, de nedepășit. Ei fac din noapte o identitate care se împlinește prin însăși asumarea sa. De data aceasta, revelația, atunci când există, nu mai vine de la o instanță superioară sau exterioară, ci chiar de la noapte. Care e sursa propriilor sale „lumini”, așa cum spunea Novalis în celebrele *Imnuri* pe care i le-a închinat. Ele luminează, dar altfel și altceva decât ziua.

Romanticii, acești dezamăgiți ai Iluminismului, vor impune până la saturație „starea de noapte”, ca regim specific raportului lor cu lumea și deziluziei care îi cuprinde. Noaptea le-a servit drept refugiu și ocrotire. Mai târziu, dintr-o perspectivă diferită, Charles

Heinrich Füssli (1741 – 1825), *Somnul*, 1781, ulei pe pânză, The Detroit Institute of Art, Detroit.

Baudelaire avea să facă din noapte simptomul artistului modern, invitat să salveze „partea de umbră” amenințată de lumina scientistă. Faptul de a revendica filiația nopții capătă astfel sensul unei dorințe de secret nedivulgat, de enigmă nerezolvată, de rătăcire necesară. Și astfel, nopții peisajului i-a urmat noaptea urbană, care a știut să integreze istoria, tehnologiile și tragediile, fără ca prin aceasta să-i trădeze cu totul esența. Deși altfel decât pădurea sau oceanul, orașul nu va izgoni „starea de noapte”. Dimpotrivă, o va duce uneori până la extrem. Până la exasperare.

Unele medii și perioade se dovedesc mai atrase de întuneric și se arată mai prielnice „stării de noapte”, care se adaptează și se modelează în funcție de împrejurări, fără însă a dispărea de tot. Mai activă, la început, în țările din Sud în care lucrează Caravaggio, Jacopo Bassano și atâția alți pictori la care lumina își croiește drum prin întunericul care învăluie personajele și atmosfera cotidiană, „starea de noapte” se va impune mai târziu mai ales la pictorii din Nord, din orașele portuare de lângă mările germane și pădurile nordice. Astfel, artiștii posedați de „starea de noapte” se împlinesc explorând *die Nachtseite der Na/un*, aspectul nocturn al naturii. Izbânzile lor sunt rodul acestei alianțe.

„Starea de noapte” nu va fi întotdeauna acceptată cu ușurință,

așa cum o atestă destinul lui Caravaggio, primul și cel mai radical dintre „tenebroșii” ale căror pânze vor fi, de-a lungul veacurilor, când ridicate în slăvi, când condamnate. De-a lungul secolelor, gloria sa alternează cu alunecarea în uitare, urmând aproape ritmul ciclului zilei și al nopții, căci când una a fost venerată, când cealaltă a fost detestată. Destinul lui Caravaggio înregistrează aceste schimbări asemenea unui seismograf, iar dacă Poussin credea că odată cu el și cu obscuritatea sa a început distrugerea picturii, alții, mai târziu, aveau să dedice un adevărat cult nopților sale. „Starea de noapte” se impune în funcție de perioade și de artiști. Unii i-au resimțit atracția vertiginoasă, alții s-au ferit de ea sau au încercat să o îmblânzească. Oare Ingres nu îi sfătuia pe discipolii săi „să pună alb în umbră”? Georges de la Tour nu ar fi acceptat niciodată un asemenea compromis. Dacă există adepți radicali ai „stării de noapte”, există și artiști moderați, care îi variază proporțiile și alternează intensitățile. Este mai ales cazul pictorilor de nocturne moderne, unde evidența luminii mistice este înlocuită de o luminozitate difuză.

Max Klinger (1857 – 1920), *Noaptea (Despre Moarte*, Opus XI, 1), 1889, acvaforte, Staatliche Graphische Sammlung, München.

„Noptile moderne” înregistrează o extraordinară varietate. Însă, dincolo de orice analiză, se detașează câteva direcții, care ne permit să abordăm aici – ca să folosim termenul unui filosof, Véronique Nahoum-Grappe – un fel de „cadru de experiență” și un concept de

„Slabă intensitate” (7), opus celorlalte, făurite de gândirea pură. Un astfel de concept, care integrează gândirea și experiența concretă, i se potrivește artei care, purtată spre înălțimi care îi sunt străine, riscă să se asfixieze sau, dacă este lipsită de capacitate de reflecție, devine amorfă din punct de vedere intelectual. Trebuie, totuși, să admitem că „noaptea modernă”, cu opozițiile sale violente, face de acum înainte parte din ceea ce am putea defini drept statutul artistului dezarmat, confruntat cu extremele cele mai violente. Noaptea va fi întotdeauna asociată cu excesul. Maupassant va scrie un scurt text intitulat chiar așa, *Noaptea*, în care își exprimă convingerea că ceea ce iubim cu patimă sfârșește întotdeauna prin a ne ucide. Și aici „noaptea” ucide!

Reprezentări ale nopții

Dacă ziua nu a suscitat frecvent imagini alegorice, noaptea a făcut-o adesea. Se punea problema de a găsi imaginea capabilă să o definească, însă alegoriei – căreia Goethe îi intentase deja procesul – îi

lipsește profunzimea și misterul, căci ea se reduce la o desemnare emblematică. În ciuda acestor rezerve, ar fi poate util să facem un inventar al semnelor reunite pentru a propune o alegorie a nopții. Acestea fixează ceea ce constituie, pentru o societate, esența reprezentativă a nopții, alegoria fiind, de fapt, figurarea *toposului* provocat de subiectul reprezentat. Alegoria sfârșește, precum justiția sau dragostea, prin a constitui o imagine care reușește să se impună în mod sistematic. Nu e și cazul nopții, care nu va fi niciodată asimilată unei alegorii reluate cu regularitate, definite și fixate. Tentative au existat, dar o alegorie a nopții unanim consimțită nu s-a impus.

Opozițiile dintre zi și noapte se organizează în jurul bipolarității masculin / feminin. Și această dihotomie se regăsește în figurațiile literare sau plastice. Noaptea, secole la rând, a fost femeie. O femeie a cărei frumusețe deosebită se dezvăluie în contexte adesea identice. Orice alegorie face apel la un catalog de semne care, după câteva tentative se definește și se repetă la nesfârșit. Așa cum am spus, nu este și cazul nopții, ale cărei tentative de alegorizare se manifestă în alegerea unor attribute variabile. Astfel, într-o miniatură veche, luna și chipul femeii se confundă, anunțând deja o relație care va deveni recurentă.

Este de ajuns să ne amintim de *Visul unei nopți de vară*, unde Shakespeare asociază ciclul lunar cu teribilele confuzii sexuale care perturbă atât lumea oamenilor, cât și pe cea a zeilor. Asimilarea lunii cu femeia a fost realizată cu ușurință și din motive biologice, ciclul menstrual fiind asociat cu fazele lunii. De aceea se recurge la imaginea dublă a lunii/femeie, care împreună desemnează noaptea.

Figurația alegorică cea mai complexă a fost propusă de Battista Dossi. În *Somnul* (p. 15), acesta păstrează feminizarea, dar îi adaugă somnul, activitate nocturnă prin excelență, care se petrece sub supravegherea lunii. O întreagă adunare de figuri monstruoase desemnează tulburările pe care le va întrerupe cântecul cocoșului, în timp ce un oraș ia foc în depărtare, iar o divinitate o apără pe femeia „de noapte”, chinuită de coșmaruri. Enigmatică și complexă, pictura lui Dossi depășește alegoria în sensul comun al termenului. Fia reunește o serie de motive disociate care se regăsesc în pânzele ce tratează tema nopții: Dossi le unește cu o forță aproape shakespeariană.

Noaptea poate fi desemnată prin relația obscuritate / iluminare sau prin postura unui corp care se dedă „activităților” nocturne, mai

ales somnului și viselor. În *Somnul* (p. 15), operă fondatoare a modernității, Füssli smulge „noaptea” exteriorului pentru a o plasa în interior, integrând-o unei experiențe onirice: visul conjugă aparițiile puternic sexualizate cu o scenă de un erotism manifest. Să te lași pradă somnului echivalează aici cu trezirea pulsionilor refulate, ale căror forță și pericole le resimte femeia. Să dormi nu înseamnă să mori, așa cum spunea Hamlet, ci, dimpotrivă, să trăiești în întuneric ceea ce lumina ți-a interzis. Marcel Brion va spune că la Füssli „scenele se joacă în avanscena nopții” (8). „Noaptea” aceasta se disociază de cosmos și îi anunță pe Charcot și pe Freud. Noapte locuită de dorințe neîmplinite, care, în sfârșit, se actualizează. Noapte eliberatoare, noapte a mărturisirilor pe fundalul unui somn chinuit. Versiunea franceză a alegoriei aduce laolaltă motive îngemănate, creând un efect contrar. Femeia adormită se tolănește pe un nor susținut cu toată forța de un înger, în timp ce vâlul dorinței este îndepărtat de un tânăr efeb care pare a fi plasat sub protecția lunii. Somnul unește cele două „nopți” alegorice, pe care altfel totul le desparte. Nu se va ajunge nicicând la un consens: pictorii și școlile naționale nu atribuie niciodată același sens acestei experiențe a nopții pe care alegoria ar trebui să o cristalizeze.

Inspirat de Mozart și de al său *Flaut fermecat*, pictorul scenograf Karl Friedrich Schinkel imaginează alegoria nopții ca pe o femeie aplecată asupra lumii. „Regina nopții” ia chipul unei regine cosmice. Se înscrie într-un cerc de stele trasat cu precizie și, sub protecția unei pelerine sub care se îngrămădesc personaje mitologice, își expune cvasinuditatea deasupra orașului și a mării. Fără să se lase în prada frământărilor somnului și nici închisă între patru pereți, aici Noaptea își manifestă prezența asemenea unei stăpâne senzuale și protectoare. Surprinsă în mișcare, ea amintește caracterul trecător al stăpânirii sale, care nu durează decât atât timp cât pământul cufundat în umbră se află în puterea sa, înainte ca lumina care se zărește în fundal să își reia drepturile. Înscrișă în mișcarea ciclurilor planetare, Noaptea aceasta răspunde datelor abstracte și emblematice specifice unei alegorii. Doar frumusețea unui albastru profund o salvează. Acesta dezvăluie senzualitatea pe care o ascunde corpul altletic, în ciuda sânilor descoperiți.

Unele figuri alegorice vor fi asociate atât de puternic nopții, încât o vor putea desemna.

Pagina 19: Henri Michaux (1899 – 1984), *Prințul nopții*, goașă,

Centre Georges Pompidou, Paris.

În absența unui nume. În reprezentarea Muzicii, Karl Gustav Carus surprinde o femeie în zbor care, sub cerul înstelat, ciupește coardele unei harpe plasate în planul întâi: muzică nocturnă, muzică celestă. Pierre Puvis de Chavannes concepe alegoria Durerii sub chipul unei femei – încă una – care, în lumina lunii, plânge moartea unui copil care zace la pământ. Noaptea exacerbează durerea femeii care se refugiază în întuneric închizând ochii. Să nu mai vezi nimic... Și ea ar putea reprezenta o alegorie a Noptii, o noapte a înfrângerii pe care întunericul nu o alină. Alte figurații emblematice plasează femeia sub influența lunii sau în prezența unui nor de stele. Ea pare asociată nocturnului și a tot ceea ce acesta produce atunci când cenzura zilei cade și se suspendă interdicțiile. A.R. Mantovani ia în derâdere această „eliberare” într-o reprezentare a nopții în care figurile coșmarului iau înfățișarea unor apariții carnavalești. Vassily Kandiński va reduce la tăcere astfel de chinuri – decizie semnificativă – propunând ca alegorie a nopții o femeie cu trăsături demne de Pontormo și de manieristi, îmbrăcată cu o cămașă al cărei motiv amintește de stelele risipite pe cer. Cât de decorativă este această „noapte” estivală!

În această feminizare generală se disting câteva excepții, ce par a fi tentate mai degrabă de reprezentarea emblematică a „stării de noapte” decât de alegoria propriu-zisă a Noptii. De data aceasta este vorba de bărbatul singuratic, și, ca în excepționalul tablou al lui Max Klinger, *Noapte* (*Despre moarte*), personajul principal, în stare de veghe, aproape nietzschean, se închide în sine într-un spațiu în care exteriorul și interiorul se întrepătrund. Iată noaptea definită prin întrebările și introspecțiile cărora le dă naștere. Noapte meditativă, departe de lume și de ceilalți. Versiunea romantică a acestei posturi, adoptată atât de des în prima parte a secolului al XIX-lea, se regăsește într-o pânză poloneză în care eroul, acum un atlet musculos, se pierde în noapte până la a se confunda cu ea. El amintește de protagoniștii poemelor lui Blake sau Mickiewicz: prizonieri ai nopții, ei sfârșesc prin a se contopi cu obscuritatea, atât de favorabilă viziunilor lor nebunești. Pentru că le face să pară veridice, noaptea le convine până într-atât, încât ajung să se identifice cu ea.

Mai târziu, Henri Michaux, acest îndrăgostit de noapte, a schițat un *Prinț al nopții*. Să fie o replică ironică a mozartienei Regine a nopții? Deloc figurativ, el pare produsul unei aglomerări de elemente așezate,

totuși, pe ceea ce desemnează funcția monarhică a personajului: un tron. Această figură – patchwork, eteroclită și bizară, refractară oricărei alte

René Magritte (1898 – 1967), *În stil mare*, ulei pe pânză, Menii Foundation, Houston.

Identificări decât cea dată de titlu – pare a trimite la confuzia pe care o seamănă noaptea desemnată prin imperturbabila ordine stelară. Este ceea ce rămâne atunci când Prințul nopții se reduce la o sumă de piese disperate.

În *Sfârșitul lui Satan*, pământul nu mai era pentru Victor Hugo „decât o lacrimă imensă în noapte”. Ia această imagine trimite Magritte într-o reprezentare extraordinară a Nopții. Magritte, cel neiubit astăzi, concepe, în lucrarea intitulată – cu gustul paradoxului pe care îl cultiva cu încăpățănare – *În stil mare*, una din întruchipările cele mai complexe ale Nopții. Departe de orice personificare, pictorul imaginează pământul transformat în lună, luminat ca astrul nocturn și situat în prim-plan în inima unui univers înstelat, al cărui centru imaginar pare a fi. Este noaptea văzută de dincolo, de acolo de unde Pământul este privit cu același interes cu care secole de-a rândul noi am observat satelitul care ne-a animat nopțile. Magritte depășește alegoria pentru a propune parabola nopții, noaptea noastră, înscrisă într-un context care ne cuprinde și ne conține. Este noaptea cosmosului în care nu mai strălucește decât reflexul pe care îl captează pământul: căci el este felinarul universului. Sau, mai modest, veioza lui. Și tot astfel, Bruno Schultz, în *Sanatoriul cu clepsidră*, întruchipează pământul într-o noapte nesfârșită, iar naratorul se lasă fascinat de puterile sale de absorbție.

Karl Friedrich Schinkel (1781 – 1841).

Noapte, învăluită într-un văl mare, deasupra golfului Napoli, 1834, ulei pe pânză, Staatliche Muséen zu Berlin, Berlin.

Temă cu variațiuni

Paginile 22 – 23:

George Hendrik Breitner (1857 – 1923), *Clar de lună*, în perioada 1887 – 1889, ulei pe pânză, Musée d’Orsay, Paris.

Pagina 24:

Claude Joseph Vernet (1714 – 1789), *Marină, clar de lună*, 1772, ulei pe pânză, Musée des Beaux Arts, Quimper.

Trebuie să recunoaștem stereotipia peisajului nocturn. Acesta a

sfârșit prin a se impune, devenind aproape un „gen” de sine stătător, cu propria sa definiție. Este vorba, așa cum precizează Pernety în *Dicționarul* său, despre „tablouri care reprezintă un peisaj luminat doar de lună și de stele” (9); iată de ce, pe alocuri, unii au considerat cu ironie elementele repertoriului amenințate de inflație. Observându-le frecvența și inevitabila monotonie care se ivește de aici, putem fie să le respingem, din plictiseală, fie să fim atrași de ele tocmai din pricina încăpățănării cu care se revine la același motiv. Peisajul nocturn atrage în măsura în care, în ultimă instanță, ajunge să se impună ca o temă potrivită „stării de noapte”, de care sunt fascinați numeroși artiști la începutul secolului al XIX-lea, secol marcat de atâtea decepții istorice și politice. Noaptea ne eliberează de lucruri și de oameni. Nu există refugiu mai prielnic decât peisajul închis în care, departe de toate, omul uită de sine și de ceilalți. Peisajul nocturn este simptomul melancoliei care a contaminat, mai mult sau mai puțin, o întreagă generație. El confirmă dorința de noapte ca nevoie de evadare și căutare de sine. La adăpostul ordinii sale, pe care bolta cerească o instaurează noapte după noapte, artistul se desparte de haosul cotidian, care îl sperie și îl exasperează. În același timp, izolarea pe care noaptea i-o procură ființei dezorientate constituie cel mai bun remediu împotriva tulburării melancolice care avea să fie desemnată printr-un cuvânt devenit celebru, *stimmung*. Noaptea este propice acestei stări, cu care artistul romantic se identifică.

Astfel se explică efectul de repetiție, căci noaptea se constituie într-un mediu prielnic, de care nici pictorul, nici poetul, nici muzicianul nu se vor putea lipsi. Neîncetat, se vor întoarce cu toții la ea, atrași, absorbiți ca de un refugiu protector.

Dar ne aflăm în pragul modernității, când principiul de individualizare se afirmă mai puternic decât până acum: artistul romantic, deși se înscrie într-un curent, înțelege să se afirme și să spună *eu* fără măsurile de precauție și rezervele cultivate sau chiar impuse veacuri de-a rândul. El accede la șinele care reprezintă, cel mai adesea, atât originea răului de care suferă, cât și expresia pe care o caută. Ordinea academică își pierde autoritatea, legile se fac țândări, tradiția este contestată: se impune dorința de originalitate, își face apariția subiectivitatea. Astfel se explică de ce peisajul nocturn, devenind o temă majoră, a cunoscut variații atât de numeroase. În cadrul unei constante „nocturne”, sensibilitățile individuale reușeau

să-și găsească o culoare, o expresie, un ton propriu. Artistul își recunoștea astfel apartenența la o familie, fără ca prin aceasta să renunțe la sine. Iar spectatorului, de ieri și de astăzi, îi revine rolul de a identifica, dincolo de fondul comun al nopții romantice, exact ceea ce aduce nou artistul, de a-i recunoaște originalitatea sau a-i constata fidelitatea față de un repertoriu de motive deja constituit. Tema abordată atestă încadrarea într-o mișcare prioritară, generațională și estetică, în timp ce variația este accentul care particularizează un demers și definește o identitate. Peisajul nocturn ne invită să efectuăm cu regularitate o astfel de lectură, pentru a recunoaște atât ceea ce îi unește, cât și ceea ce îi desparte pe acești artiști: dăinuirea unui curent și abaterea individuală.

Ca o „gură de întuneric”.

La Hugo, astfel se deschide noaptea vizitatorului care își propune să pătrundă în ea. O „gură” enormă, căreia îi place să i se simtă imensitatea, căci noaptea, sau cel puțin noaptea aceasta, nu are nimic „miniatural”, nimic intim, și fascinează tocmai prin puterea de absorbție care o definește. Noaptea, cealaltă față a zilei, protectoare și învăluitoare, devine un fel de cavernă imensă, în care artistul pătrunde stăpânit de dorința de îndepărtare, de despărțire sau de refugiu. Aici, departe de simulacre sau de speranțe mincinoase, el își regăsește încrederea și se lasă cuprins de liniște.

În versiunile sale canonice, peisajul nocturn este caracterizat prin capacitatea de a atenua, de a diminua sau chiar de a îndepărta prezența omului. El trimite la un fel de eternitate a originilor, la care orice creator se întoarce ca și cum ar restabili astfel o legătură ruptă, un dialog întrerupt. Recucerirea nopții dobândește sensul unei reparații necesare în clipele de sufocare, de alienare într-o istorie percepută ca reclamând un insuportabil sacrificiu de sine. Noaptea, se spune, ne redă nouă înșine. Nu printr-o afirmație identitară explicită, ci, paradoxal, prin odihna dată de un abandon consimțit, prin acordul cu ceea ce depășește principiul de individuare. În noapte, ne regăsim pentru că uităm de noi. Paradox al renunțării la sine care conduce spre o reconciliere cu sine: peisajul nocturn liniștește în măsura în care ființa se contopește cu Unul cosmic, reconstituit în timpul contemplării. Se instaurează un raport de interdependență, căci dorința de refugiere în sine face posibilă comuniunea cu natura.

„Există, cu siguranță, o altă lume, dar ea se găsește în lumea

noastră, și, pentru a-și atinge perfecțiunea supremă, trebuie să fie recunoscută și afirmată. Omul trebuie să-și caute starea viitoare în cea prezentă, și cerul nu deasupra pământului, ci în sine.

Natura lucrurilor și unitatea lor primordială nu pot fi înțelese decât în străfundurile cele mai adânci ale sufletului omenesc.

Interiorul naturii exterioare este intim legat de interiorul propriei noastre naturi: căci natura, în noi și în afara noastră, este una cu Divinitatea, rădăcină și izvor al forței creatoare care înăuntrul nostru aduce gândurile la nivelul conștiinței, iar în afara noastră cheamă lucrurile la viață. Așa se explică lucrul acesta minunat: *cu cât ne retragem mai mult în noi înșine, ocolind aparențele, cu atât mai profund pătrundem în natura lucrurilor care sunt în afara noastră* (10), scrie Troxier, expert în „arta retragerii”.

Filippo Palizzi, Vittore Fieramosca, ulei pe pânză, Soprintendenza Speciale alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Roma.

Leonardo Alenza y Nieto (1807 – 1845), *Sinuciderea*, ulei pe pânză, Museo Romantico, Madrid.

Și, satisfacție supremă, ființa se împlinește înaintând în „gura de întuneric” în care nu mai există nici îngrădiri, nici frontiere. Noaptea astrelor îl absoarbe pe pictor până într-atât, încât renunță la statutul de spectator pentru a face din fiecare pânză dovada promisiunii sale de a se eclipsa. Noaptea plasează ființa într-o stare de inferioritate, iar pe unii acest lucru îi satisface. Aceștia se bucură de înfrângerea temporară a omului: în peisajul nocturn, el își pierde autoritatea, iar orgoliul său pălește. Să pictezi natura noaptea înseamnă să te cufunzi în ea și să-ți refuzi orice exterioritate: nu există împlinire decât în disoluția sinelui. Baldine Saint Gironis explică experiența perceptivă a acestei situații: „Lucrurile îmi sunt ascunse, eu însămi sunt ascunsă sau mai curând nu mai am nevoie să mă ascund, pentru că noaptea mă ascunde și nu mă reflectă; imaginile mele nu mai rătăcesc prin lume” (11). Așa cum o afirmă cuvintele istoricului de artă, seninătatea acestor peisaje izvorăște din liniștea interioară, din armonia cu noaptea pe care o dobândește artistul. El t’y

*

uită de sine. Pecetluindu-și logodna cu luna și stelele, pictorul resimte binefacerile virtuții supreme – anonimatul – orizontul de așteptare al artistului oriental. Și totuși... Atât de mulți artiști nu vor

rezista și își vor „semna” nopțile, făcând cu puțință identificarea lor. Așa se explică de ce peisajul nocturn ne confruntă cu dialectica, întotdeauna prezentă, a identicului și a diferitului. Noaptea creează legături, dar nu până într-atât încât să elimine orice personalizare: iată de ce rămâne „occidentală”. Noapte stereotipă, desigur, dar și noapte individualizată. Contradicție care, din punctul nostru de vedere, o salvează. Ea nu ajunge la acea absență în sine în care artistul „dispare” în peisaj, precum pictorul chinez.

Locurile nocturne atrag în măsura în care sunt abia populate sau chiar pustii. Absența umanului facilitează dorința de a comunica tocmai cu ceea ce ne depășește. Pentru asta

Édouard Manet (1832 – 1883), *Clar de lună în portul din Boulogne*, 1869, ulei pe pânză, Musée d'Orsay, Paris.

Claude Monet (1840 – 1926), *Marină, efect de noapte*, 1866 – 1867, National Gallery of Scotland, Edinburgh.

este însă nevoie de dezgolire și de extindere, de singurătate și măreție. Cuplul acesta nu încetează să revină în peisajul nocturn, condiție indispensabilă a „stării de noapte”. Ea nu se poate împlini decât într-un astfel de context, singurul care face posibilă regăsirea de sine. Așa cum afirmă Levinas, peisajul nocturn e asemenea unei cărți a ființei și alină disperarea tocmai pentru că este imens și pustiu. Fascinând fără să copleșească, peisajul nocturn atrage prin puterea pe care o dă omului să se autodepășească: el absoarbe fără să sperie. Astfel se explică de ce uneori se lasă invadat de tandrețe și eșuează într-un sentimentalism trivial, pe care nu putem decât să îl regretăm sau chiar să îl refuzăm. El își pierde atunci puterile regeneratoare, devenind doar un spațiu scăldat în afectivitate. Lipsit de autonomie, peisajul ne apare ca fiind prea plin de omenesc și de micile sale mizerii. Mărturisirile sunt prea explicite, iar „starea de noapte” golită de orice tensiune.

În ceea ce privește relieful, peisajul privilegiază doi poli ce revin constant. Muntele și marea, singurele locuri care răspund chemării secrete capabile să ne facă să fugim de oraș și de locuitorii săi: dimensiunile acestora satisfac „setea de spațiu” și conduc ființa contemplativă spre un dincolo de sine, a cărui dovadă o are în fața ochilor. Concretă, această dovadă îl consolează și îl atrage pe melancolic, care găsește în ea un neprețuit sprijin material. Resimțim astfel, pentru a relua formula lui Rosario Assunto, „fericirea finitului

care se simte sprijinit de infinit" (12). Infinit al naturii care nu are nimic abstract sau trecător, întâmplător sau accidental, ci dimpotrivă. El oferă o certitudine ființei efemere: natura încurajează. Astfel, am putea interpreta celebra frază a lui Kant: „Să ai cerul înstelat deasupra capului și legea morală în tine”. Noaptea acestor peisaje este percepută ca o ordine a începuturilor, pentru care muntele sau marea sunt garanți. Muntele și marea depășesc omul atât prin dimensiuni, cât și prin durată, ne apar ca fiind sprijinul pe care, singuri în nopte, ne putem bizui. Despre această relație vorbește peisajul nocturn.

Luna își pune pecetea pe nopte, iar prezența sa o organizează și o animă. Prea

William Turner (1775 – 1851).

Ij pescuit pe mare, 1796, ulei pe pânză, Tate Gallery, Londra.

puțin contează modul în care se poziționează, ea dirijează privirea, dă coerență ansamblului, care rămâne astfel deschis, fiind în același timp organizat. Vizibilă sau bănuită, luna, ca principală sursă de lumină, este indispensabilă pentru că aici, în aer liber, ea înlocuiește torțele și lumânările, atât de dragi maștrilor „nocturni” de odinioară. Pe de o parte, luna ordonează spațiul, iar pe de altă parte îl luminează, prezența sa fiind dublu necesară. La aceasta se adaugă referința simbolică la lună ca la un soare nocturn, pe care romanticii au revendicat-o întotdeauna. Luna, astru de substituție, supus mișcărilor ciclice, se constituie într-un far subiectiv pentru ființa rătăcită, ce caută ajutor în întuneric. Ceea ce îi permite să se lase în voia sorții, pe fondul unei bolți securizante. Peisajul plasat sub semnul lunii o smulge din cotidian și o liniștește, căci, așa cum a intuit Schopenhauer, „luna rămâne un obiect pur pentru contemplație”, care atrage ființa pe tărâmurile ce nu cunosc cultul eficacității și sunt eliberate de autoritatea utilului. „Gura de întuneric” face lumea să tacă. Astfel se explică de ce a servit drept adăpost răniților sufletului care încercau să-și aline eșecurile. Noapte a vindecării, pentru că e o noapte a împăcării și a uitării. Noptile moderne au această caracteristică: se sustrag istoriei. Și într-un fel se sustrag și minunilor creștine, căci lumina nu mai izvorăște brusc din nopte, încurajând credința celor salvați în ultima clipă, ci dimpotrivă, pare să aparțină, în mod secret, înseși esenței nopții. Lumina lunii este cea care durează, și nu străfulgerarea divină care o învinge, deșirând-o. Luna nu doar învăluie și distinge peisajul, ci, supremă satisfacție a ochiului, se lasă privită în față. Luna permite

instaurarea dialogului pe care soarele îl interzice.

Eugène Delacroix (1798 – 1863), *Naufragiul lui Don Juan*, 1839, Victoria and Albert Museum, Londra.

Luna „cenușie” – expresia îi aparține lui Ireonardo da Vinci – învăluită sau ascunsă de nori, instaurează o relație cultivată adesea între permanența astrului și mobilitatea norilor, mase albe care sculptează, efemer, cerul. Norii corectează perfecțiunea lunii introducând întâmplarea și surpriza, ei corup echilibrul răsturnându-l, animându-l, pe scurt, interzicându-i stagnarea atât de dragă lui Kant. Se știe că atracția pentru nori se explică de mult timp prin motive plastice clare, care intervin și aici: artistul își propune să le surprindă desenul și să le restituie mișcarea. Norul nu îmbogățește cu nimic experiența nopții, ci doar procură plăcere vizuală pictorului care modelează astfel marea abstracțiune nocturnă.

Pictorii nopții – numeroase studii o confirmă – nu tratează celălalt element nocturn, stelele, ca pe un simplu adaos decorativ: ei se sprijină pe observațiile astronomilor, respectă atât de fidel hărțile cerului, încât unele pânze pot fi datate pornind de la configurațiile stelare. Aici nu mai este loc pentru arbitrar și, de la Caspar David Friedrich la Van Gogh, regăsim același respect minuțios față de dispunerea acestor balize nocturne, a acestor repere bine fixate. Privim cerul nu numai pentru a ne delecta, ci și pentru a-l citi și a-i reproduce structura. Această precizie spune multe despre dorința pictorilor de a nu reduce peisajul nocturn la o simplă proiecție subiectivă – asta se va întâmpla mai târziu – ci de a-l reda în toată rigoarea sa astronomică.

Arareori pe boltă răsar numai stele, iar atunci, în absența lunii, ele par orfane. Privirea este invadată astfel de un sentiment de absență, pe care pictorul își propune să îl restituie: peisajul nocturn, văduvit de centrul său afectiv, luna, pare părăsit de principalul partener al pictorului. Pustiit, cerul se desfășoară asemenea unei întinderi abstracte, o adunare de sfere prea îndepărtate pentru ca dialogul să se mai poată înfiripa. Fără de lună, cerul, un dom străbătut de puncte luminoase, devine un straniu loc mental.

Datorită prezenței frecvente a apei, semnele nopții furnizează o imagine dedublată, care captivează privirea. Luna, stelele sau chiar norii își proiectează reflexul căci oceanul, ca și râul, funcționează asemenea unei oglinzi care reflectă întregul peisaj. Nu un chip, ci cerul

În întregime se recunoaște astfel, permițându-ne să fim spectatorii acestui narcisism suprem, în care natura se contemplă pe ea însăși: nu putem atunci decât să resimțim, în plină noapte, legătura dintre planete și întinderile de apă în care acestea se oglindesc. Ce iubim mai mult, realul sau oglindirea sa? Iar poetul chinez Li Po nu s-a înecat el oare atunci când a vrut să prindă luna care i se arăta pe apă, la marginea bărcii? Captivat de această frumusețe atât de apropiată, el s-a înșelat, dar, cel mai adesea, peisajul nocturn păstrează dualitatea dintre sus și jos, dintre cer și imaginea sa reflectată în mare sau în râu. Întotdeauna subzistă o distanță care interzice accesul la uniunea dublului.

În peisajul nocturn, artistul este prezent/ absent și nimic nu dezvoltă această incertitudine mai mult decât îndepărtarea. Ea îi permite să fie acolo, respectând în același timp topografia peisajului care îl conține și comunică apoi cu ființa care se află înăuntru/ afară. Pentru că este vastă și îndepărtată, lumea pe care luna o dezvoltă se îmbogățește cu o dimensiune nouă. Faptul de a picta capătă atunci sensul unei terapii mai mult sau mai puțin discrete. Nu putem înainta în noapte fără să căutăm remediile pe care ziua nu ni le mai poate oferi. „Principiul serapionic” apărut de E.T.A. Hoffmann, cel care a iubit noaptea mai mult decât ziua, sau *Imnurile către noapte* ale lui Novalis, afirmă ceea ce poezii nopții au simțit în mod implicit: ea e o eliberare. Nimic nu e gratuit în demersul lor. Chiar dacă uneori a eșuat într-o modă, la origine hotărârea de a adopta calea nopții s-a impus sub presiunea unei puternice chemări interioare. Numeroși au fost cei care au auzit-o și au încercat să-i răspundă. Noaptea vindecă, au crezut-o cu toții. „Gura de întuneric” nu are nimic mistuitor, dimpotrivă, ea înalță zidurile protectoare ale liniștii și ale eternității.

Aceste două însușiri caracterizează peisajul nocturn. El produce starea de liniște, nu liniștea imobilității absolute, ci pe cea a unei clipe de eternitate, oximoron ce caracterizează suspendarea trecătoare a duratei. Timpul își încetinește ritmul, fără însă a se opri: totul devine mai calm, mai lent, aproape suspendat. Se instalează lentoarea imperceptibilă, care face imposibilă graba. Omenescul se armonizează cu ritmul astrelor și asta constituie principala sursă de liniște; ceva încă se mai mișcă, dar cu o viteză pe care sensurile de-abia o mai percep. Peisajul nu este imobilizat, el este doar oprit pentru un timp; stare necesară ființei care își caută odihna în natura adormită. Inactivă

și cufundată în întuneric, ea pare smulsă curgerii timpului pentru a-i permite omului să se împace, prin intermediul său, cu sine însuși. Ființa reușește să depășească diviziunea și accede la unitatea primordială, la origini... Ea descoperă un spațiu, dar un spațiu care nu poate fi despărțit de timp, de noaptea care pare eternă, dar nu e. Știm că ne înșelăm și, totuși, plăcerea iluziei este mai puternică. Peisajul nocturn, veritabilă „spatializare a timpului”, seduce pentru că plasează ființa chiar în inima acestei ambiguități. Aici, omul își poate regăsi pacea fără a se deplasa sau a părăsi locurile familiare. E de ajuns să te lași aspirat de noapte, ea zămislește întotdeauna o pace necunoscută. Timpul se oprește pentru a celebra nunta cu peisajul care a salvat ființa în derută.

Fiind doar tăcută, eternitatea își îndeplinește virtuțile terapeutice. Noptile literaturii ne-au obișnuit cu zgomote cărora pictorii nu le-au găsit echivalentul: în peisajele lor domnește o liniște regeneratoare: ea afirmă o împăcare și confirmă o îndepărtare; lumea e departe, foșnetele ei nu tulbură tihna necesară. Zgomotele nopții nu pot decât să perturbe ființa care se simte lipsită de apărare și, deci, supusă agresiunilor și atacurilor suspecte: doar liniștea o calmează și îi permite să se împace cu lumea și, implicit, cu sine. Noaptea, zgomotul care poate fi amenințător tulbură și neliniștește, putând chiar să ducă la paranoia, ca într-un caz celebru, studiat de Sigmund Freud (13). La adăpost de timpul care îngrijorează și de larma care tulbură, peisajul nocturn contribuie la armonia pe care o caută orice ființă scindată, armonia care îi permite să depășească fractura și disparitatea, recucerind unitatea. Dorință a artistului romantic. Acesta caută în noaptea naturii soluția pe care istoria și adesea iubirea i-au refuzat-o. „Uneori, amestecate în proporții corecte, adică pe măsura celui care le încearcă, singurătatea, liniștea și întunericul constituie împreună nu neliniștea, ci frumusețea imensă a nopții...” (14).

„Noaptea, toate pisicile sunt negre”.

Fraza aceasta a lui Hegel, definește, sub aparența sa anodină, o caracteristică esențială, care ar putea fi calificată drept „principiu de indeterminare”. Noaptea ne odihnește nu numai de oameni, ci și de varietatea ce caracterizează ziua. Bogăția spectrului se reduce, nuanțele se confundă, se instalează unitatea „griului” hegelian. Astfel, noaptea unește ceea ce ziua separă și captivează în măsura în care distingem mai cu seamă grupuri, mase care se detașează asemeni unor

pete de întuneric cu contururi imprecise. Nu ne mai confruntăm cu acea multiplicitate inepeuizabilă care se agită și se rătăcește în lumină, ci percepem mase imense care structurează noaptea, întinderile și dealurile, sesizăm, pe scurt, esența, și nu diferența. Și de aici vine pacea pe care ne-o procură noaptea. Din această suspendare a detaliului și a nuanțelor. Întunericul le potolește agitația. Pentru că este „indeterminat”, monoton, unificat, peisajul nocturn nu oferă informații, ci se constituie într-un spațiu omogen, care absoarbe ființa, permițându-i să se depășească. Indiferent față de accidente, el este nucleul ființei dilatate.

Noaptea nu se predă, ea cere eforturi pentru a-i desluși enigmele. Este nevoie de antrenament pentru a o descoperi și a o spiona căci acolo unde, la o primă vedere, totul se confundă, orice indiciu trebuie folosit, fiecare colț trebuie cercetat. Trebuie să ne confruntăm cu aparenta ei monotonie nu pentru a ne mulțumi cu ea, căci ea nu își dezvăluie secretele decât după antrenamentul ochiului și obișnuința cu întunericul. Doar atunci griurile se vor putea transforma în camaieu nocturn, care seduce tocmai prin capacitatea de a revela enigmele întunericului și variațiile sale subtile. Satisfacția provine din capacitatea de a percepe, așa cum spunea Jun'ichirō Tanizaki în *Elogiul umbrei*, „straturi de obscuritate” „straturi de umbră” (15). Noaptea nu este cu desăvârșire „neagră” decât pentru ochiul neexperimentat sau indiferent. Masele întunecate predomină, ca în tabloul lui Leon Spilliaert, însă aceasta nu ne interzice să sondăm noaptea. Ea solicită privirea neliniștită care se va confrunta cu opacitatea sa. Este ceea ce voiau să provoace regizorii care, în anii 1980, instauraseră pe scenă domnia nopții. Spectatorul putea să aleagă: să adoarmă sau să exploreze, din întunericul său, al sălii, celălalt întuneric, al scenei, locuit și animat. Era indispensabil ca ochiul să se confrunte cu neagra provocare lansată de teatrul unor regizori precum Klaus Michael Grüber sau André Engel, într-o perioadă în care se instala neîncrederea în lumină. În lumina utopiilor și a ideologiilor. De acum înainte, asemenea multor peisaje nocturne, scena preferă viziunii globale una parțială, punctuală, fragmentară. Imaginea nu mai este menită „să fie cuprinsă dintr-o singură privire [...], ci să fie ghicită [...] într-o lumină difuză care din când în când dezvăluie un detaliu sau altul” (16). Detaliul dobândește astfel o importanță extraordinară și dirijează privirea, ca atunci când, la Salzburg, la sfârșitul unui

spectacol cu *Tristan*, Grüber a stins totul, lăsând să se vadă doar mâna unui flautist izolat în masa întunecată a orchestrei în fosă. Acolo, ca și la Georges de la Tour, ochiul reușea să focalizeze un detaliu cu o precizie mai mare decât în plină zi.

Noaptea nu cunoaște umbra pentru că ea însăși este umbră. Atât de adesea, siluetele capătă în noapte un aspect fantomatic cu contururi întunecate, mai ales atunci când sunt văzute din spate, postură care deviază

Alexander Harrison (1853 – 1930, *Singurătate*, 1893, Musée d'Orsay, Paris.

Karl Blechen (1798 – 1840), *Aproape de Capri sub clar de lună (La Faraglioni)*, spre 1837, ulei pe pânză, Muzeum Narodowe, Poznan.

privirea de la această sursă de lumină pe care o reprezintă fața, afirmând doar prezența masivă a corpurilor. Aidoma pisicilor „negre” ale lui Hegel, oamenii ajung atunci să se asemene într-atât, încât nu mai putem desluși, vag, decât dacă sunt bărbați sau femei. () ameni, și nu identități, prezențe vii gata să se piardă în noaptea care îi face abia vizibili pe acești cavaleri sau pe acești singuratici în căutare de altundeva. Ei se desenează la malul mării sau pe crestele munților, gata să dispară, să se refugieze, să se evapore. Lipsiți de identitate, reduși la o prezență incertă, acceptă regimul nopții, care îi mângâie și îi aspiră. Dacă nu îi mai putem personaliza, ne rămâne, nouă, spectatori mai puțin absorbiți de noapte, posibilitatea de a-i asocia unor acțiuni: pentru că poate fi reperată, „acțiunea” umbrelor le motivează prezența și ne permite să elaborăm scenariul „peisajelor nocturne cu figuri”. Dacă le face imposibil de identificat, noaptea nu disimulează, totuși, motivul pentru care ele se află acolo, în ceasul în care se poate întâmpla orice, într-un loc care nu interzice cu totul privirea, ci o confruntă cu riscul indiferențierii. Nu știm cine sunt, dar știm ce fac. Ca într-un tablou al lui Stoenescu, în care putem urmări înaintarea nocturnă a cavalerilor nomazi, rătăcitori ai nopții, învinși care se îndreaptă spre nicăieri. Întunericul nu îi aspiră, însă se pregătește să îi înghită, căci așteptării marinarilor îndepărtați ai lui Friedrich îi răspunde aici coborârea în valea umbrelor. Nopții care îi învăluie i se adaugă râpa spre care se îndreaptă. Și, în același spirit, putem evoca tabloul *Ettore Fierawosca* al lui Filippo Palizzi, în care un cal se precipită, în plină noapte, spre prăpastie (p. 27), expresie a acelui vârtej nocturn căruia nici oamenii, nici animalele nu îi scapă. Noaptea,

nu trebuie să uităm, posedă virtuți magnetice, cărora le-au cedat mulți sinucigași. În întuneric, aceștia discern o perspectivă încurajatoare pentru dificultățile devenite de nerezolvat: ei aleg noaptea și i se predau. Sacrificiu la care acești captivi ai nocturnului consimt.

Aceste nopți profunde, dense, se adâncesc asemenea prăpăstiilor care îi aspiră pe oamenii fascinați de hăurile lor. Noaptea îi cheamă, prin însăși substanța ei, spre care ființa se îndreaptă cu un sentiment mai mult sau mai puțin puternic de spaimă și de atracție, iată de ce noaptea îmbată și se deschide asemenea unei „guri” imense, necunoscut de care nimeni nu poate scăpa. Există o spaimă latentă în orice peisaj nocturn, căci el nu poate oferi decât o pace incertă, care nu liniștește pe deplin. Orice se poate întâmpla, pace sau crimă. După cum arată Freud în *Neliniștitoarele stranietate (Unheimlich)*, singurătatea, liniștea și întunericul fac noaptea prizonieră acelor „circumstanțe față de care majoritatea oamenilor manifestă o angoasă infantilă, care nu se stinge niciodată cu totul”. Noaptea, chiar și atunci când e liniștită, este percepută ca fiind imprevizibilă. Există o latență a pericolului, atât ca sursă de plăcere, cât și ca sursă de frică. Ambivalență a contrariilor, care explică, în viziunea lui Baudelaire, atracția pe care o exercită noaptea.

Nietzsche a spus-o: „Voi priviți prăpastia, dar și prăpastia vă privește pe voi”. Noptilor acestora de care nu ne putem despărți, nopți care ne înglobează, știm că ne este interzis să le fim doar spectatori. Noaptea și stelele ei îl privesc pe cel care le privește. Noi suntem actorii care se agită pe scena pe care ea o scrutează. Să nu uităm lecția lui Nietzsche: privirea nu e cu sens unic, ci cu dublu sens. Lucrul acesta nu ne poate lăsa indiferenți: ce spunem noi despre lună, dar ea, ea ce spune despre noi? Această paritate, pe care o regăsim într-un teatru în care scena și sala se privesc, implică o responsabilitate împărțită. Și o judecată reciprocă. Privesc noaptea și ea mă privește.

Munca de noapte

În ipostaza ei liniștită, noaptea dilată spațiul, spațiu care se extinde, producând astfel o veritabilă senzație de aspirare: spațiul nocturn absoarbe pentru că invită la întâlnirea cu nedefinitul care respinge tot ceea ce e strâmt, îngust, limitat. În întinderi atât de vaste nu poți decât să te dizolvi. Unii pictori se abat de la gustul pentru peisajul cu desăvârșire pustiu și introduc în tablourile lor personaje răzlețe, care se dedică, cel mai adesea, unei „munci de noapte”, o

muncă legată de noapte, care însă nu o perturbă și nici nu o contrariază. Oameni concentrați asupra lucrului, oameni care respectă ordinea instalată și care nu îi lasă indiferenți. Au grijă ca prezența și îndeletnicirile lor să nu tulbure liniștea atotstăpânitoare.

Într-o marină de Joseph Vernet, un expert al genului, agitația diurnă pare să continue.

Jean-François Millet (1814 – 1875), *Păstorul sub dar de lună*, 1856 – 1860, ulei pe pânză, Walters Art Museum, Baltimore.

Însă pe fondul unei izolări: oamenii pescuiesc, se adună în jurul focului (p. 24). Tranziție subtilă spre noaptea care, sub clar de lună, îi îngăduie omului să pescuiască, dar și să vegheze, să fie singur, dar totodată împreună cu ceilalți. De altfel, în nocturnele din secolul al XIX-lea apar adesea pescari – peștele mușcă bine! – însă noaptea pe malul apei oferă și pacea necesară acestei activități în care Orientalii au văzut întotdeauna un exercițiu înrudit cu practicile de meditație. Nu doar peștele îl pândim în apă. Suntem și în așteptarea unei altfel de întâlniri.

Personajele care se deslușesc în noapte sunt „ființe ale malului”. Ele îl frecventează sau se instalează de-a lungul lui, căci râul sau marea le protejează și le atrag. Ele introduc, în aceste întinderi ale nopții încărcate cu atât de multă poezie, dimensiunea concretă a unei munci modeste, individuale, care le definește statutul. E cazul cuplului din celebra pânză a lui Johann Christian Dahl (p. 36) *Vedere asupra Dresdei, noaptea*, cuplu ce se întoarce acasă de-a lungul fluviului, sau a grupului de femei așteptând la Boulogne, pe care Édouard Manet le surprinde în toată materialitatea lor. Nu, nu spiritul nopții le dictează întâlnirea, căci ele se reunesc parcă pentru a prelungi plăcerea dialogului și a-i aștepta pe bărbații plecați pe mare. Pentru unii, chiar dacă este consacrată muncii, noaptea nu-și pierde liniștea. Continuă să fie asociată cu apa, care aici nu reprezintă o amenințare, ci, dimpotrivă, permite ca toate aceste activități să se desfășoare în acord cu armonia nocturnă. Acestei variante i se va opune, de atâtea ori, cea violentă și expresivă, a mării agitate, care își amplifică noaptea amenințările – cel mai adesea noapte fără lună – în care navigatorii luptă pentru a supraviețui. Un pasionat de furtună, William Turner, o expune: în largul mării agitația nocturnă contrastează cu pacea pescarilor care nu părăsesc țarmul (p. 30). Pericolelor mării li se adaugă panica nopții, în care omul fără apărare se simte cu atât mai abandonat în voia sorții.

Totul capătă atunci proporții exacerbate, căci, lipsiți de protecție și de siguranță, oamenii au întâlnire cu moartea! Uneori se săvârșesc, la adăpostul întunericului, răzbunări violente. Înfățișând o agresiune, tabloul lui Eugène Delacroix *Naufragiu / lui Don Juan* (p. 31) se înscrie și el în domeniul activităților nocturne, însă activități străine calmului și împăcării. De data aceasta, noaptea își dezvăluie celălalt versant ascuns, cel al pulsionilor ucigașe, pe care adesea le trezește. Delacroix nu va fi pictorul nopților reparatorii, al nopților împăcării. În nopțile sale ziua prelungește, exacerbează conflictele diurne nerezolvate. Într-un tablou impresionant, Y. Dargenty surprinde munca spălătoarelor, dar – soluție rar întâlnită – o plasează în contextul unei nopți în care copacii uscați apar ca niște fantome împietrite. Noapte neliniștitoare, noapte a fricilor pe care activitatea spălătoarelor nu reușește să le depășească. O atmosferă diferită domnește aici, ca și cum artistul ar dori ca noaptea tenebrelor să învingă starea de siguranță pe care o emană grupul. El instaurează contrastul dintre activitatea muncitoarelor nocturne și atmosfera nopții care le învăluie. Aceasta produce tonalitatea generală: totul depinde de starea nopții. O observație se impune aici: concentrați asupra activității lor, proletarii „muncii de noapte”, nu numai că se conformează statutului pe care îl au, dar, ca și cum tabloul ar încerca să accentueze distanța dintre amploarea peisajului nocturn și prezența lor modestă, înfățișarea lor fizică nu are nimic impunător. Ei nu sunt partenerii nopții, noaptea îi primește, dar le subliniază adevăratele dimensiuni: astfel se motivează miniaturizarea practică sistematic de pictori care insistă, cu toții, asupra opoziției dintre măreția nopții și neînsemnătatea personajelor. Nu își propun nici să lege un dialog cu noaptea, nici să i se opună, ci se adăpostesc la sânul ei păstrându-și, prin ocupațiile cu care se îndeletnicesc, identitatea socială. Nu sunt ființe nocturne, ci ei doar își continuă munca dincolo de intervalele orare obișnuite.

Ființelor de pe mal le corespund, în depărtare, cele care nu se deslușesc, care au ieșit în larg și străbat mările. Ființele care s-au îmbarcat și ale căror corăbii se apropie sau se lasă așteptate. Tablourile nu arată decât aceste ambarcațiuni animate de dorința plecării, sau de contrariul său, repausul întoarcerii. Însă privindu-le, dincolo de imaginea generală, putem privi marinarii care manevrează navele, acești neobosiți lucrători ai mării. Ei participă și la activitățile nopții care, în timpul cumplitelor furtuni, revelă pericolele la care se

expun oamenii și vasele, angajați, pe valuri nestăpânite, în expediții riscante, dincolo de siguranța zilei. Atunci când nu mai protejează, noaptea și marea își pierd liniștea cosmică pentru a pune în evidență riscul de nimicire pe care îl implică astfel de aventuri. Noaptea și marea contopite – teren de predilecție al temerilor ființei.

O operă stranie încheie această panoramă a activităților nocturne. Ultima pictură a lui Jean-François Millet (p. 39), *Vânătoarea de păsări*, deține acea forță extraordinară pe care

Jean-François Millet (1814 – 1875), *I rânătoarea de păsări*, 1874, ulei pe pânză, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

O au uneori operele ultime, opere în care se adună, în mod testamentar sau premonitoriu, într-un fel de sinteză, motivele privilegiate ale artistului. Ca în această pânză, în care recunoaștem atracția lui Millet pentru muncă, precum și atracția sa pentru noapte. Alăturarea lor conferă un aer angoasant acestei vânători, în care adolescenții, asemenea unor somnambuli agitați, încearcă să-și sperie prada cu torțe înzestrate cu puteri mistice nebănuite. Ceea ce Millet definește inițial drept o activitate țărăneasă dobândește statutul unui veritabil ritual nocturn. Își propun oare acești tineri exaltați să alunge forțele negative sau să invoce zeități ascunse? Activitatea își pierde aici, parțial, dimensiunea concretă, trimițând la o alta, în relație cu noaptea și cu tentația de a te cufunda în ea însoțit de acele torțe pe care tinerii le manevrează asemenea unor eroi de legendă ce se opun unor forțe malefice. În toiul nopții, ei sunt stăpâniți de pulsioni stranii și pătrund într-o lume care împrumută culorile fantasticului.

În peisajele nocturne „munca de noapte” rămâne episodică, acestea invită mai curând la singurătate. Singurătatea pictorului mai ales, care se retrage ca să nu o tulbure și ca să o restituie pe deplin: noapte neclintită și nelocuită. Noapte care, pentru că „nimic nu se apropie, nimic nu vine, nimic nu amenință”, ca să reluăm o formulă de-a lui Ixvinas, naște pentru unii nesiguranța. Pentru alții, dimpotrivă, această vacuitate protejează și posedă energii. Pictorul le captează ca pe niște latențe ale peisajului, capabile să se transmită persoanelor care se găsesc acolo: el le contaminează. Artist sau spectator, ființa le percepe ca pe un izvor care îi poate potoli setea de pace. În versiunea sa mută și pașnică, peisajul nocturn injectează forțe proaspete celui care îl frecventează. El invită la comuniune. Și confirmă fraza lui Merleau-Ponty, pentru care noaptea „nu este un obiect din fața mea, ea

mă învăluie [...] este o profunzime fără planuri, fără suprafețe, fără distanță între ea și mine” (17). Pictorul absent din peisaj afirmă, în mod implicit, același lucru. Și tot asta par a spune personajele pe care le învăluie peisajul. Experiența comuniunii nu mai este imaginată, ea ne apare explicit ca fiind realitatea legăturii ce se stabilește între noapte și oaspeții săi. Tabloul redă această experiență și ne permite să ne imaginăm dialogul subteran care se înfiripează. Îi revine fiecăruia sarcina de a-l auzi, de a-l descifra și chiar de a-l interpreta. Peisajul nocturn cu personaje are meritul, sau poate defectul, de a putea fi citit ca un fragment literar. Pentru că, amintindu-ne vorbele Johannei Schopenhauer, mama filosofului, acesta mișcă „inima mai mult decât ochiul”. Ea se referea la Caspar David Friedrich, cel care rămâne maestrul incontestabil al nocturnelor romantice.

Dacă Beethoven a șters dedicația „pentru împărat” de pe prima pagină a faimosului său concert, mărturisind astfel decepția care îl cuprinsese, Chopin a abandonat, la rândul său, precizarea inițială de pe manuscrisul *Nocturnei tir. 3* – „după un spectacol cu Hamlet – considerând-o inutilă: „Lăsați-i să-și dea seama singuri”, a spus el. De la Napoleon la Hamlet, iată parcursul de la cufundarea în istorie la dorința de a fugi de ea, pentru că nu și-a respectat promisiunile, la încrederea în singurătatea „prințului nopții”, fiu al lui Shakespeare, simbol al întregii generații romantice! Teatrul lui Shakespeare dobândește o recunoaștere unanimă în Europa, iar Hamlet, un obișnuit al conversațiilor nocturne, șovăielnic în momentul acțiunii, devine o figură emblematică. Atunci când eroii se prăbușesc, singuraticii îi înlocuiesc. Unii, ca bunăoară Manfred sau Fidelio, încă mai îndeamnă la o revoltă care nu poate duce decât la înfrângere, în timp ce alții consideră că salvarea nu va putea veni decât din îndepărtare și din închiderea în sine. Mai ales aceștia împrumută calea nopții. Și astfel se constituie o întreagă familie, în frunte cu Alfred de Musset sau cu Frederic Chopin, cu Novalis, Friedrich, Gerard de Nerval sau Robert Schumann. Acești artiști, asociați cu experiența nocturnă ca împlinire a ființei alungate de zi și fugind de soare, descoperă în noapte ceea ce lumina tăinuiește. Regăsesc în singurătate ceea ce comunitatea le-a refuzat. Au *rendez-vous* cu obscuritatea în care „privirea interioară” nu întâlnește nicio piedică și accede astfel la centru, care altfel pare să le scape. Doar în întuneric ființa îl poate sesiza, doar în liniște îl poate auzi. Noaptea nu frustrează, nu cenzurează, cu condiția să-i respecti

esența. Pentru ei, acordul poate fi pecetluit doar în singurătate, căci doar avansând până în inima nopții ni se dăruiește ceea ce ne-a lipsit cumplit. Mângâietoare, numai noaptea îi alină pe acești melancolici neconsolați. Însă, dacă depășesc o anumită limită, noaptea îi poate nimici, și Nerval mărturisea la sfârșitul vieții că nu mai putea scrie pentru că era „prea invadat de tenebre”. Cu toții, fiecare în felul său, au trăit până la capăt experiența nopții care la început salvează pentru a se transforma apoi în noapte nimicitoare. Să nu uităm că *melas*, „negru” în limba greacă, intră în rădăcina cuvântului „melancolie”, care îi poartă amprenta. Și, așa cum spunea Marsilio Ficino, melancolia nu poate fi separată nici de Saturn și nici de lună, cei doi agenți ai săi.

În măsura în care atenuează varietatea lumii, fără însă a o anula, noaptea facilitează accesul la esența atât de râvnită de ființele descurajate de vicisitudinile zilei. Atunci ele revin și impun figura omului întors cu spatele, care își face un orizont din îndepărtare și un refugiu din noapte. Astfel apare marea familie a „ființelor zgârcite cu chipul lor”, ca să cităm frumoasa formulă a lui Hugo. Caspar David Friedrich va ști să le atragă pe marginile prăpăstiilor sau pe apele mării. Iar dacă, așa cum afirmă Werner Hoffmann, omul este uneori „redus la o apariție marginală”, asta nu înseamnă că e diminuat, micșorat, depreciaț. La Friedrich personajele se profilează, discret, în așteptare, pe margini, însă rămân întotdeauna ușor de identificat. Noaptea nu le-a înghițit, vidul nu le-a nimicit. Sunt atrase de întuneric; au vocația îndepărtării, fără ca pictorul să le împingă până în zona vagului și a nesigurului. Sabine Rewald are dreptate atunci când constată, în cartea sa *Moomvatchers* (19), că melancolia peisajelor nocturne, de care Friedrich nu s-a eliberat niciodată, este determinată de această prezență fizică afirmată a personajelor. Aici, dincolo de dorința de retragere sau mai degrabă de mântuire, prin intermediul a ceea ce se zărește într-o îndepărtare de neatins, eroii pictorului solitar expun valorile prieteniei și ale fidelității la care invită peisajul singuratic. Câte două, rareori în grupuri mai mari, personajele rămân unite, apropiate, încercând parcă să salveze virtuțile comunitare în străfundurile ființei lor: ele rezistă dorinței de singurătate și, împreună, ființe melancolice, se detașează în peisajul imobil. Ele nu uită însă cu totul de sine, iar Friedrich are grijă să le amintească statutul lor de orășeni, dar și de germani, căci le îmbracă în straiile tradiționale pe care regulile napoleoniene, iar apoi cele ale lui

Metternich, le interziceau. Ele pătrund în liniștea mării și a nopții rămânând, totuși, legate de oraș și de identitatea lor. Nu își îndreaptă privirile spre cer – postură romantică stereotipă – sunt fie orizontale – înscriindu-se pe axa peisajului pe care îl explorează – fie îndreptate în jos, accentuând efectul de introspecție la care predispune atmosfera melancolică generală. Pentru că intră în comuniune cu noaptea fără a-și nega apartenența, pentru că întunericul nu le șterge contururile, pentru că nici luna, adesea ascunsă, și nici cerul nu atrag magnetic privirea, aceste personaje formează galeria cea mai desăvârșită a îndrăgostiților de noapte. Căutarea care le însuflețește și le face să se aventureze cât mai departe cu puțință izvorăște din iubire. Le definește această aspirație atât de dragă artiștilor neîmpăcați și tuturor celor care se simt neîmpliniți: *streben*, „a tinde către”. Nimic nu suscită mai bine această pulsione decât noaptea care te primește și marea care se întinde. Ne întorcem cu spatele ca să ne îndreptăm *către*...

Dacă la Caspar David Friedrich peisajul nocturn continuă să fie marcat de dorința unei transcendențe, chiar dacă de neatins, descoperim cufundarea în imanență într-o pânză a unui alt maestru al nopții, mai puțin celebru, Alexander Harrison. El ne oferă un fel de sinteză între activitatea nocturnă și singurătate (p. 34). Dacă personajele lui Harrison, surprinse în acțiune, profită de noapte fără a se lăsa cu totul atrase de ea, altele, și mai ales cele ale lui Friedrich, își suspendă activitatea și așteaptă. Unii muncesc în pofida nopții, ceilalți nu se încred decât în noapte. Unii sunt absorbiți de acțiune, ceilalți se înscriu pe calea lui *streben*... Harrison plasează omul care acționează în inima nopții. Ea îl învăluie, îl protejează și îl constituie. Figurație a izolării absolute, căci a dispărut perspectiva melancolică, dar și concentrarea celui care acționează. Luna îl luminează, dar îl ignoră, noaptea îl absoarbe, fără însă a-l copleși, singurătatea nu-i e nici destin, nici vocație. Ca într-un haiku, el este omul singur în sânul nopții.

În ciuda păcii care îi este specifică, atunci când este locuit, în peisajul nocturn intervine tensiunea dintre activitățile care îi contrazic natura și singuraticii care se izolează în noapte, între lucrătorii care nu își părăsesc munca și visătorii care își cultivă decepțiile. Noaptea le permite acestor încăpățânați, celor din prima ca și celor din a doua categorie, să continue și chiar să amplifice ceea ce ziua le procura cu

zgârcenie. Personajul lui Harrison se plasează la mijloc, este legat atât de Bertolt Brecht, cât și de Samuel Beckett, de gf. tfa. r-ul social teoretizat de primul, precum și de singurătatea extremă practică de celălalt. El le unește, în mod unic și exemplar.

„Dumnezeu este în trestii”.

„Nimeni nu e mai singur pe lume decât cel care îl neagă pe Dumnezeu”, scria romanticul

Jean Paul, anunțând vidul cu care avea să se confrunte omul care va proceda la o astfel de contestare. Profetică avertizare împotriva șocului pe care avea să-l provoace afirmația lui Nietzsche, „Dumnezeu a murit”! Jean Paul presimte ravagiile sfidării ce pare să îi tenteze deja pe contemporanii săi. Rousseau înălțase inferioritatea subiectivă la rangul unui orizont poetic suficient de bogat pentru a deveni teritoriul spre care se îndreaptă artistul eliberându-se, treptat, de protecția divină. Diderot se va alătura acestei mișcări, care plasează ființa și frământările sale în centrul artei. Astfel, se deschide ușa prin care vor intra romanticii. Nu le lipsește dorința de a uita și de a îndepărta vechea tutelă „divină”, dar această dorință este încă sursa unei dezbatere interioare: cumplită sfâșiere. Îi copleșește dorința de capitulare înainte de a ajunge la constatarea ultimă, la deflagrația finală; astfel se confirmă profeția lui Jean Paul, ale cărei prime consecințe ei le suportă. Mai ales noaptea le va permite să dialogheze atât cu ei înșiși, cât și cu un Dumnezeu „ascuns”, care se retrage, treptat, din poziția sa de supraveghetor aflat deasupra lumii. Nu dispăre, dar își modifică poziția, căci verticalității bine localizate de până atunci îi urmează o cufundare în spațiu care îl face dificil de identificat. Prezent „peste tot și nicăieri”, Dumnezeu n-a murit încă, ci s-a dizolvat într-o lume care îl cuprinde și care cere să-i resimțim prezența difuză. Pentru a-l găsi, ființa trebuie să se deschidă întinderilor care îl conțin și nopții care îl adăpostește. Novalis și Friedrich se înrudesesc prin căutarea lor comună. O căutare mai curând mistică decât religioasă.

În tradiția creștină, o singură noapte este sfântă, binecuvântată, Noaptea nașterii pe care minunea întrupării lui Iisus o luminează într-atât, încât stelele călăuzesc drumul Magilor veniți să îl întâmpine. Întinericul nu mai

Caspar David Friedrich (1774 – 1840), *Doi bărbați contemplând luna*, 1819 – 1820, ulei pe pânză, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda.

Împiedică acum nici călătoriile, nici întrunirile nocturne: se vestește domnia Zilei. Ziua se va înnegura mai târziu, în ceasul Răstignirii, când marii maestri vor însoți martiriul Fiului lui Dumnezeu cu asfințituri de soare profunde, cu nopți copleșitoare, cu umbre amenințătoare. De acum înainte domnia Zilei ia sfârșit și se așterne Noaptea. Noapte a așteptării. Artiștii nu vor confirma pronosticul sumbru și multe nopți vor fi străbătute de apariții luminoase ale transcendenței divine.

Victorii ale unei puteri supreme, capabile să apară acolo unde așteptarea înfrigurată face prezența sa necesară. Atunci, Dumnezeu se arată. Și fiecare îi poate simți prezența în lumina care izbucnește în inima nopții. Minunea nu este anonimă. Ea consfințește o intervenție, desigur, venită de dincolo, dar al cărei agent este cunoscut.

La începutul secolului al XIX-lea Dumnezeu este controversat, dar nu este încă alungat sau negat; prezența sa nu mai are un caracter evident, ci devine difuză, dispersată. Se infiltrează în lume și se constituie în cauză immanentă a ceea ce este. Intrăm în era panteismului, debutul renunțării la vechea credință, preambul al ateismului ce va veni! Filosofii îl concep, Hegel sau Fichte îl teoretizează, artiștii îl experimentează. Cum am putea explica căutarea lui Friedrich, a lui Novalis și a multor alora, dacă nu prin absența divinității, pe care o bănuiesc nu că a părăsit lumea, ci, mai curând, că s-a refugiat într-un colț de noapte? Pentru a o găsi, ei trebuie să cutreiere noaptea. Doar noaptea, care este infinită, poate găzdui un Dumnezeu, la rândul său infinit. Asemănarea care le înrudește face posibile astfel de expediții nocturne, iar și iar reluate. Cei care se plimbă în noapte știu că nu trebuie să caute refugiu, ci să se dizolve, pentru că însuși Dumnezeu, cred ei, s-a dizolvat în ea. Panteismul îi împinge către nesfârșita noapte. Nici poemele, nici peisajele lor nu sunt atee. Ele atestă o credință încă vie, credința celui care nu mai are nevoie, pentru a găsi mângâiere, de minunea manifestă, ci

Caspar David Friedrich (1774 – 1840), *Râu! sub clar de lună*, 1835 – 1836, ulei pe pânză, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

se mulțumește cu prezența divină răspândită în lume. Iată de ce peisajul nocturn devine terenul privilegiat al divinității. Acolo se retrace „Dumnezeul din inima noastră”, care nu se arată decât celor seduși de noapte, niciodată rătăcitorilor diurni. Recunoscând-o, nu mai pot adormi și se abandonează unei nopți în care, cred ei, se poate

întâmpla orice: noapte care posedă ceea ce le lipsește, noapte care poate aduce mântuirea. Pentru ei, noaptea va fi întotdeauna ambivalență, atât constatare a unui eșec, cât și orizont de așteptare. La ceas de îndoială, ei se confruntă cu nemărginirea naturii nocturne, în care speră să îl găsească ascuns pe Dumnezeu. Panteismul, ultima manifestare a unei credințe care abia mai pâlpâie! Caspar David Friedrich cultivă „îndepărtarea” cu atâta încăpățănare tocmai pentru că e în căutarea a ceea ce Andrei Pleșu numește „substitutul modern al sentimentului religios” (20). Friedrich încă îl mai are, însă recunoaște dificultatea de a-l cristaliza și de a-l fixa. Peisajul nocturn se constituie atunci în teren prielnic unui Dumnezeu care s-a ascuns și care trebuie căutat departe, pretutindeni, fără încetare. În peisajele sale întâlnim elemente ale naturii cărora unii le-au reproșat teatralitatea mult prea evidentă, dar pe care Friedrich le consideră ca fiind niște secrete „hieroglifice ale divinului”.

Pentru a-l sesiza pe acest Dumnezeu ascuns, Friedrich creează peisajul ca pe un întreg și amestecă „între ele momentele zilei, anotimpurile și vârstele” (21). Aici, unde aproapele și departele, concavul și convexul se unesc, peisajul este o construcție a spiritului, și nu o reproducere a realului. Friedrich reușește să mențină echilibrul fragil dintre abstracțiune și reprezentare, una nu o sufocă pe cealaltă; astfel, privindu-l, aspirați de acest nedefinit, identificăm un peisaj și simțim totodată, așa cum își dorea pictorul, „suflul lui

Dumnezeu” (p. 43). Spectatorul observă orizontul îndepărtat pe care îl contemplă personajele întoarse cu spatele: acestea caută și descoperă poate acolo o prezență care nouă, celor care am rămas de partea cealaltă, ne rămâne inaccesibilă. Privirea noastră o continuă pe a lor, Friedrich producând astfel un efect de punere în abis care absoarbe. Ne „cufundăm” în actul privirii și intuim că nu e o simplă privire, ci una care îl caută pe „Dumnezeu în trestii”. Astfel răspunde Friedrich credinței sale panteiste, care se împlinește prin noapte, prin fascinația peisajului și dorința de singurătate. Date indispensabile celui care pornește în căutarea acestui Dumnezeu, risipit și, totuși, prezent în infinitul naturii. Friedrich a căutat transcendența care refuză de acum încolo minunile explicite, opuse esenței nopții, și se contopește cu natura unificată, cu „întunericul luminat”, potrivit expresiei lui Hegel. Astfel devine posibilă experiența panteistă, ea invită la contemplarea unei ordini în care recunoaștem prezența unui proiect

vast, ce depășește măsura omenească. Fiind în armonie cu natura, omul reușește să îl recunoască, și accede astfel la dimensiunea religioasă care domnește în peisajele nocturne ale lui Friedrich. El, care nu a pictat niciodată după natură și a reconstituit în atelier amintirea expedițiilor nocturne, a gândit peisajul și actorii săi ca pe o scenă pe care avansează acești exilați ai sinelui porniți în căutarea divinului risipit prin lume. Tablourile sale, aparent obiective, constituie expresia unei mărturisiri eliberate de orice urmă de narcisism, a sinelui care se contopește cu natura fără niciun obstacol, căci, asemenea lui Dumnezeu, refuză să își manifeste prezența în mod explicit. Friedrich este un romantic ascuns. Fără a-și impune subiectivitatea, nu uită, totuși, de sine, și nici nu sacrifică concretul a ceea ce a văzut și a auzit. Tabloul trebuie să confirme uniunea acestor contrarii, căci, crede Friedrich, „pictorul nu trebuie să picteze doar ceea ce vede în fața ochilor, ci și ceea ce vede în sine. Dacă nu vede nimic în el însuși, mai bine nu mai pictează nici ceea ce vede în afara sa” (22). El invită pictorul să exploreze noaptea exterioară și apoi să descopere cu „ochiul interior... noaptea din sine”, căci pe ea trebuie să o restituie. Friedrich a pictat noaptea pentru că încă mai păstrează credința care îi lipsește din ce în ce mai mult zilei. În nocturnele sale, exteriorul nu este decât ecranul pe care se proiectează strigătele din interior, fără ca astfel să se impună subiectivitatea sau egocentrismul. Friedrich este singurul artist care parvine la o soluție pentru dialectica dintre sine și lume. Peisajele sale îi consfințesc reușita.

S-a propus, pe bună dreptate, distincția între *infini*t și *indefini*t. Friedrich își revendică apartenența la primul termen, pe care îl „construiește” cu nenumărate detalii și cu o minuțiozitate maniacă, ca să nu spunem academică. Ceea ce interesează aici este raportul dintre incertitudinea pulsionii care împinge personajele pe marginea râpelor sau pe stâncile mării și precizia extremă a imaginii picturale. Friedrich își interzice redundanța la care l-ar putea conduce folosirea „vagului” pentru a transmite melancolia personajelor sale în căutare de altceva. Nici acestea și nici natura vastă, pașnică și nemăsurată nu au nimic incert. Friedrich nu e Turner. În opera sa, peisajul nu e copleșit de sine, ci se afirmă în realitatea sa, realitate în care Dumnezeu se poate adăposti, iar oamenii îl pot căuta (p. 44). Subiectivitatea încă nu l-a nimicit. Autonom, el întreține o relație demnă cu ființa. Eul și lumea se regăsesc într-o postură paritară. Ei dialoghează în numele aceleiași

căutări: căutarea lui „Dumnezeu în trestii”. El va fi acolo, la marginea râpelor sau a falezelor, așa cum va fi în „trestiile gânditoare” al căror contur Friedrich îl desenează cu minuțiozitate.

Jean-Paul Lemieux (1904 – 1990), *Ijtna iarna*, 1957, ulei pe pânză, Collection Lavalin du Musée d’Art Contemporain, Montreal.

«»”.

Felix Vallotton (1865 – 1925), *Clar de /una*, 1894, ulei pe pânză, Musée d’Orsay, Paris.

tăf

*

v/. r.

I

wr:

j u. i – * «r.

fe M }

— V; I fifi.

— F jr3; 5 M – i &

n l îl

l V &

I

* rt!

îl t.

— St’ijt.

W –, f

Noapte păgă

Noaptea nu e întotdeauna un timp al odihnei; dimpotrivă, ea poate fi prielnică ceremoniilor secrete, liturghiilor negre, întrunirilor ilicite. Toate acestea sunt modalități de a invoca forțe oculte, pe care ziua le cenzurează, iar biserica le condamnă. Noaptea păgână se sustrage ordinii firești, iar atracția pe care o exercită se explică și prin parfumul de nelegiuire pe care îl emană: tocmai pentru că sunt interzise, slujbele suspecte, ritualurile marginale cărora noaptea le e propice îi atrag pe cei aflați în căutare de energii nestăvilite. Aceștia transgresează limitele legale pentru a elibera forțe subterane care sunt asociate cel mai adesea originilor, resurselor secrete de care ele dispun. Prin această defulare, care se petrece în toiul nopții, adepții unor astfel de excese speră să acceadă la un alt nivel al ființei. E știut

faptul că uneori chiar societatea este cea care organizează astfel de reveniri periodice la haos, tocmai pentru a asigura regenerarea unui corp social care se eliberează, preț de câteva clipe, de puterea legitimă, fie ea politică sau religioasă. Atunci când experiența a luat sfârșit autoritatea instituțională, diurnă, își reia drepturile. Tolerate sau nu, programate sau interzise, prea puțin contează, toate aceste practici au legătură cu noaptea. Exersarea lor este legată indisolubil de atmosfera nopții și de tot ceea ce aceasta produce. Noaptea păgână este „cealaltă noapte”. Noapte a tulburărilor și a exceselor. Hău al uitării. Prăpastie întotdeauna colectivă, niciodată solitară, pentru că doar în grup putem trezi tenebrele. Aceste practici i-au inspirat lui Goya un motiv pe care îl tratează

Paginile 48 – 49:

Georges Rouault (1871 – 1958), *Peisaj nocturn, încăierare pe șantier*, 1897, desen, Musée d'Orsay, Paris.

Pagina 50:

Gustave Moreau (1826 – 1893), *Hristos în Grădina de Măslini*, 1875 – 1880, ulei pe pânză, Musée Gustave Moreau, Paris.

5 i *Avataruri și dereglări nocturne* nă, noapte sacră frecvent, motiv care își găsește o admirabilă ilustrare în *Înmormântarea Sardinei* (p. 52). Aici, noaptea păgână se convertește cu adevărat într-o noapte dionisiacă. Pe de altă parte, în *Conjurația* este vorba mai curând de o întrunire decât de magie neagră. Într-un alt registru, apropiat și el de noaptea păgână, putem aminti tabloul lui Paul Gauguin, *Upaupa („Dansul focului”)* (p. 55), în care flăcările focului, care se înalță vertical, însoțesc ca într-un ritual ceremonia pe care participanții o urmăresc vrăjiți, asemenea unui spectacol desfășurat în inima pădurii. Nopti păgâne, nopți care sudează grupurile și procură plăcerea nediferențierii. Sacre sau atee, petrecerile nocturne au efecte asemănătoare. În *Festinul nocturn* al lui Adolphe Monticelli (p. 53) efectele petrecerii și vraja rituală constituie o totalitate. Noaptea încurajează orgiile. Orgia va fi întotdeauna nocturnă. Să amintim doar *Noaptea Valpurgiei*, căreia Faust i se abandonează cu voluptate, în numele unei regenerări prin dezordine. Noaptea Valpurgiei rămâne ipostaza cea mai desăvârșită a nopții păgâne, adevărat refugiu pentru învățatul sătul de știință și scârbit de zi. Faust se cufundă în această întrunire nocturnă de o permisivitate extremă, care îi îngăduie să reînvie izvoare secătuite și să dărâme zidurile unui eu care nu îl mai

mulțumește. Noaptea păgână trezește toate poftele eretice pe care ziua le-a refutat. Ea distruge îngrădirile și transgresează granițele individului. Iată de ce îi oferă lui Faust un moment de odihnă și trezește în el, așa cum afirmă Vladimir Jankelevitch, „principiul tragediei neajuns refutate” (23). Soluția vine din uitarea de sine.

„La miezul nopții totul e permis” – licență care a devenit principiul ceremoniilor nocturne. Licență ce se aplică și trezirii monstruosului, care profită de anularea interdicțiilor pentru a se manifesta, care aparține coșmarului, ca în *Gigantul* lui Goya (p. 8) sau *Vampirul* lui Edvard Munch (p. 54). Noaptea eliberează „partea negativă”, la care accesul ne este în mod obișnuit interzis și care acum nu se mai supune niciunui control. Nici al rațiunii, nici al zilei. Și care naște, așa cum a spus Goya, „monștri”. Noaptea le priește. Dublu contrar al nopții pacificatoare, noaptea păgână, noaptea monștrilor se află la originea acestei frici ancestrale care nu va putea fi niciodată depășită cu totul. Noaptea forțelor nestăpânite.

Pe măsură ce înaintăm în secolul al XIX-lea, asistăm la refluxul „nopții sacre”, însă acesta nu va dispărea niciodată pe deplin. Aparițiile sale devin episodice și par mai degrabă niște persistențe: scenariul biblic s-a dizolvat și doar ici și colo, câteva pânze pe care le-am putea defini ca reziduale reiau scenele care altă dată erau tratate în mod constant. Candelele arzând, torțele mângâietoare, razele orbitoare sunt înlocuite de cadre nocturne liniștitoare. Se produce trecerea de la experiența miracolului, frecventă în „epoca de aur a nocturnului”, la tratamentul narativ, de la liric la epic. Însă o constantă sfârșește prin a se impune: în aceste pânze, de la Gustave Moreau la Odilon Redon (p. 56), noaptea nu mai sperie, iar personajele, care nu mai sunt tulburate de neliniști majore, înaintează sub cerul înstelat sau sub paza lunii care, de data aceasta, nu mai stârnește pulsiuni derutante, ci, astru protector, le veghează drumul. În astfel de nopți se impun valorile tactile ale nopții: noapte catifelată, densă și plăcută la atingere, noapte în care ceea ce iubim cel mai mult e materia. Făpturile pe care le deslușim aici par a fi țesute din însăși stofa nopții. Se înscriu în continuitatea ei ca și cum ar țâșni dintr-un izvor care le învie și le permite să capete contur în inima umbrei. Umbră care le îmbrățișează fără a le distruge, umbra liniștitoare a credinței, atât de străină dereglărilor nopții păgâne. Noaptele acestea se opun precum fața și reversul, căci, fiind ireconciliabile, ireductibile, asigură tensiunea

indispensabilă ființei ce caută și găsește motive clare de a se încredința nopții. Mereu pe un fond de exces, acela al credinței sau al păcatului.

În *îngerii în noapte* (p. 58), William Degouve de Nuncques surprinde prin tratarea ironică pe care o adoptă. Într-un paradis redus la semnele sale emblematice, artistul nu ia în zeflema noaptea sacră, ci propune o versiune infantilă și ludică a acesteia, ca și cum ar încerca să arate astfel ce mai rămâne din marele motiv nu atunci când îl atacăm pentru a-i nega forța, ci atunci când îl reducem la o

Adolphe Monticelli (1824 – 1886), *Festin nocturn*, ulei pe pânză, Musée des Beaux-Arts, Marseille.

Francisco de Goya y Lucientes (1746 – 1828), *înmormântarea Sardinei*, 1812 – 1814, ulei pe pânză, Academia San Fernando, Madrid.

poveste pentru copii, cu îngerași în zbor și stele risipite peste tot. Un basm, ca un fel de noapte în care totul afirmă absența credinței și în același timp oferă bucuria unei imagini parodice a paradisului, acest spațiu atât de elaborat al gândirii creștine (24). E tot ce subzistă în urma luptei aprige dintre noaptea păgână și cea sacră. Lupta a continuat apoi în cadrul nopților moderne, dar fără a mai deține locul privilegiat pe care îl avusese secole de-a rândul. Asistăm la retragerea sa treptată, la stingerea sa lentă, pe care celebra formulă a lui Nietzsche avea să o pecetluiască. „Dumnezeu a murit”! De acum înainte nevoia religioasă, mult diminuată, deși va continua să se manifeste, va utiliza un alt repertoriu figurativ. Cade cortina peste magazinul de accesorii mistice, iar artiștii nopții se îndepărtează de principala lor sursă de referință de până acum.

În centrul acestei tensiuni dintre noaptea păgână și cea sacră se situează o pânză explicit „nativă”. Este vorba de *Noaptea de vară* a lui

53 Avataruri și dereglări nocturne

Winslow Homer, în care se trezesc dorințele celor două femei înlănțuite într-un dans cu evidente conotații sexuale, dans ce contrastează cu indiferența martorilor văzuți din spate, absorbiți într-o visare lunară și panteistă. Pulsiiunii dionisiace a trupurilor înlănțuite din planul întâi i se opun umbrele captivate de falsa zi mistică a „nopții de vară”. Două posturi indiferente una celeilalte, ireconciliabile. Aici, noaptea profană și noaptea sacră se ignoră reciproc. Nu dialoghează una cu cealaltă, dar degajă efectele specifice

acelor puteri obscure a căror forță contradictorie, de la Shakespeare încoace, ne-a devenit familiară. Tocmai despre forța aceasta vorbește pânza lui Winslow Homer care, asemenea unui roman, înregistrează diversitatea raporturilor cu „noaptea de vară” care atrage și dezbină totodată. În fața nopții nu mai suntem aceiași, și, în ultimă instanță, ea operează o selecție. Noaptea ne dezbină și adesea – aici, de exemplu – ne opune, pe fondul împlinirii personale.

Edvard Munch (1863 – 1944), *Vampirul*, 1893, ulei pe pânză, Munch Muséet, Oslo.

De la noaptea gotică la stimmung

Frecventând asiduu noaptea, Hugo a devenit un familiar al acesteia: prezintă în poemele sale, evocată în romane, ea va da chiar și numele unui personaj care, atunci când i se cere să-și dezvăluie identitatea, răspunde „Noaptea”. Noaptea hugoliană, marcată de revelația shakespeareiană, împrumută complexitatea acesteia, cultivând în același timp gustul romantic pentru expresiile cele mai exagerate. Noapte ale cărei mistere se revarsă nemărginit asupra lumii, noapte în care regăsim atât recuzita metaforică a unui poet care nu poate evita hiperbola, cât și descoperirile stranii ale unui pictor care și astăzi mai uimește. Mai cu seamă noaptea aceasta, motiv central al creației grafice a lui Hugo, merită vizitată. Ea pune în evidență forțele opuse prin intermediul unui repertoriu figurativ care anunță noaptea gotică. Noapte în care Hugo, cu o modernitate derutantă, variază procedeele pentru a surprinde, în rapiditatea unui gest sau noutatea unui instrument, esența acestei nopți primordiale care, plasticianul din el o știe, va fi întotdeauna noaptea sa. Ea se asemuiește cu o experiență interioară a cărei tulburare pânza caută să o redea, a cărei profunzime își propune să o capteze: dacă motivele aparțin unei veritabile retorici a nocturnului dezvoltată în epocă, tehnicile folosite confirmă nevoia profundă care o determină. Noapte necesară.

Ca orice experiență decisivă, noaptea este o miză, un teren de luptă pe care artiștii înaintează singuri sau grupați în formații estetice ori de generație. Noaptea nu e întotdeauna Paul Gauguin (1848 – 1903), *Upaupa*, 1891, unică, iar încercarea de a formula atracția pe ulei pe pânză, Israel Museum, Ierusalim.

care o exercită implică atât o ruptură, cât și o afiliere: „starea de noapte”, care nu reușește niciodată să impună o expresie unitară. Nopți contrastante, care întrețin o tensiune polemică, în care putem

recunoaște deopotrivă motivații de grup și de sensibilitate individuală. În nopți, cei „fără Dumnezeu” înaintea întotdeauna altfel, iar căutările lor diferă. Totuși, ele nu sunt complet autonome, și numeroase sunt temele care se creionează, timp de două secole, în jurul nopților moderne. Ele se deosebesc de nopțile din vechime prin faptul că artiștii nu diferă doar prin abordarea plastică pe care o propun, ci și prin relația fiecăruia cu noaptea, relație care dezvăluie ineditul unei identități, spiritul unui curent. Noaptea nu mai atrage pentru motivele de altă dată, iar pictorii, care abandonează scenariul biblic și narațiunile sale, afirmă o subiectivitate care de data aceasta nu se mai sprijină pe o credință comună, ci poartă amprenta sensibilității unei epoci, a unei mișcări, a unei personalități. Putem astfel urmări trecerea de la noaptea bucolică, senină și odihnitoare, la noaptea gotică, tulburată și neliniștitoare. Cel mai adesea, prima este o noapte locuită, în timp ce a doua cultivă mai curând atmosfera unei angoase solitare în care ființa, confruntată cu tenebrele derutante și înfricoșătoare, își descoperă propriile limite. Relația senină cu noaptea liniștită este înlocuită cu dorința de a dezvălui „cealaltă noapte”, cu spaimele și cu pasiunea pentru profunzimi pe care ea le suscită. Noapte gotică, noapte animată de plăcerea perversă a unei spaime căutate.

Paul Gauguin (1848 – 1903), *Noapte de Crăciun*, ulei pe pânză, Colecția Samuel Josefowitz, Lausanne.

Noaptea aceasta adoptă recuzita romanului inaugurat de Horace Walpole, impus de Ann Radcliffe și perfecționat de Lewis, cel pe care avea să-l adapteze mai târziu Antonin Artaud, acest „gotic al timpurilor moderne”. Noapte în care se deslușesc, pe culmile dealurilor abandonate sau în adâncurile văilor sumbre, ruinele unui trecut revolut ori fortărețele unei puteri singuratice. „În toate situațiile periculoase noaptea amplifică spaimele, iar [...] noțiunile de spirite și de spectre, despre care nimeni nu poate să își facă o idee clară, îi afectează pe cei care cred în basmele populare despre aceste tipuri de făpturi” (25), scrie Edmund Burke, confirmând observația deja citată a lui Levinas asupra spaimei pe care liniștea o produce în nopți, liniște plină de pericolele care se pot ivi în orice moment și te pot oricând surprinde. „Într-un întuneric adânc este cu neputință să știi câtă vreme ești în siguranță” (26), conchide Burke. Lumina lunii conferă peisajului un aer spectral, care nu poate decât să încurajeze apariția fantomelor

răzbunătoare sau a monștrilor hămesiți. Întotdeauna va exista o datorie neplătită sau o poftă dubioasă, întotdeauna se poate ivi un strigoi sau se poate trezi un vampir. Noaptea gotică este flagrant teatralizată, ea cultivă o scenografie a angoasei care se constituie într-un cadru prielnic pentru ceea ce Roger Caillois numea „fantasticul instituțional”. În noaptea gotică, acesta se impune ca o manifestare plenară. Noapte gotică, nopte în care toate spaimile își dau întâlnire pentru a crea starea de panică pe care literatura a exploatat-o din plin și pe care și pictura a căutat să o redea, fără a parveni însă la performanțele scriitorilor, care dispun de mijloace mai diversificate pentru a contopi starea de noapte cu starea de teroare. Noapte de „coșmar” care, dacă ne gândim la etimologia termenului englezesc *nightmare*, trimite deopotrivă la „noapte” și la „mlaștină”. Ca și cum în nopte ne-am afunda într-o identitate incertă, „mlăștinoasă”, care ne înșfacă și nu ne mai eliberează. Care pune definitiv stăpânire pe noi.

Dincolo de faptul că se asociază cu toate dereglările lumii, noaptea gotică consacră negrul drept singura culoare capabilă să exprime disconfortul psihic provocat de tulburările vremii și de urâteniile arhitecturale, de acea atmosferă în care se trezesc atât lucrurile de care ne temem, cât și cele pe care le așteptăm, fantomele și iubiții deopotrivă. Nopti de coșmar, care depășesc, întotdeauna, puterile ființelor nevoite să le asume experiența fără a fi protejate și fără a avea pe cineva alături. Nopti în care se impune întunericul generalizat, destin al lumii. Astfel se explică poziția lui Arnold Bocklin, care adoptă repertoriul gotic pentru a crea o parabolă. Parabolă a nopții și a morții, parabolă care anunță simbolismul ca depășire a atmosferei gotice pentru a accede la stingere, la dispariție, la ceea ce anunță, fără greș, sfârșitul. Bocklin transformă teroarea psihică în teroare metafizică. Tot pe fondul unei singurătăți, ea suspendă solidaritățile nocturne și dirijează ființa spre întâlnirea esențială cu soarta, căreia nu i se va putea împotrivi. Bocklin este un mediator între noaptea gotică și cea simbolistă (p. 62).

Goticul transformă noaptea în beznă profundă, beznă care înnegurează casele, peisajele și atmosfera, fără ca ființa să resimtă o predispoziție specială pentru aceasta. Bezna îngrijorează, tulbură, destabilizează. De data asta angoasa acționează din exterior și pune stăpânire asupra omului, îl face prizonier. Nu e vorba de o angoasă intrinsecă ființei umane, ci de una construită în primul rând prin

manipularea recuzitei nocturne și a efectelor care copleșesc ființa, instaurând o atmosferă amenințătoare, din care nu există puțință de evadare. Totul pleacă de la exteriorul care se dezintegrează sub presiunea forțelor cosmice; în noaptea gotică fulgerul se abate peste ruinele abandonate, umbrele de-abia se deslușesc, e o noapte a lucirilor nesigure, în care întregul peisaj e invadat de teatralitatea excesului. Să-i cedezi, iată efectul scontat, pentru că astfel ies la lumină spaime refulate, iar ordinea zilei, precum și siguranța identitară, se subrezesc. Sub presiunea agresiunilor nocturne, întunericul ne domină, înfricoșându-ne și metamorfozându-ne. Noaptea, noaptea aceasta naște temeri și pentru că doctorul Jeckyl poate deveni domnul Hyde! Prin intermediul unei scenografii cu efecte previzibile noaptea gotică revelă adâncurile întunecate ale ființei. De îndată ce aceasta reușește să se elibereze încep să se ghicească resorturile mașinăriei, care sfârșește prin a fi luată în derâdere. Teatralitatea încetează să mai funcționeze, iar întregul dispozitiv se prăbușește. Suntem martori ai unui spectacol de Grand Guignol, ai unei farse, ultim avatar al goticului. Acesta conjugă groaza și râsul extrem.

William Degouve de Nuncques (1867 – 1935), *îngerii în noapte*, 1896, ulei pe pânză.

Rijksmuseum Kroller-Muller, Otterlo.

Winslow Homer (1836 – 1910), *Noapte de vară*, 1890, ulei pe pânză, Musée d'Orsay, Paris.

Atunci când nu are nimic teatral, „starea de noapte” se manifestă într-un mod cu totul diferit la artiștii care îi resimt atracția, iar *stimmung*-ul determină raportul nesatisfăcut pe care ei îl instaurează cu lumea. Sufletele lor chinuite exprimă nevoia acută de noapte și doar la adăpostul ei vor putea acești melancolici să se regăsească și să învingă spaima teribilă de a se descompune în alienarea zilei și de a se pierde într-o „socialitate” fondată doar pe legăturile schimbului comunitar. Artiștii aflați sub influența *stimmung*-ului refuză agitația nopții gotice; simt că se pot salva doar îndreptându-se spre sine, refuzând mișcările prea violente și sfâșierile prea explicite. Noaptea întreține și chiar amplifică neîncrederea în real, preferând rana profundă căreia nimeni nu-i poate găsi leac și care invită la retragerea în sine. Exteriorității goticului îi răspunde interioritatea *stimmung*-ului. Musset și Chopin îi sunt precursori, iar mai târziu Schumann, la rândul său, se va alătura acestei familii –

Roland Barthes spunea că „noapte” este cuvântul cel mai schumannian – și o întregă școală, mai ales la München, face ca această abordare, care de altfel nu este decât o expresie tardivă a romantismului, ultima sa manifestare, curent care se stinge, să se difuzeze în întreaga Europă. Dorința de singurătate nocturnă se confirmă din nou, însă adoptă forme noi, pentru că de data asta întinderile peisajului nocturn sunt abandonate, fiindu-le preferate spațiile mai strâmte, adesea închise, impregnate de o subiectivitate dezamăgită, ostenită, obosită de lume. Cel mai adesea lumina e difuză și chiar și luna se ascunde. Se așterne o liniște vătuită, ca pentru a asigura astfel o relație mai propice între pictor și refugiul personal pe care acesta îl investește. Noapți ale unui eu ce devine disponibil pentru a capta presimțiri obscure și vibrații ale aerului, parfumuri și sunete. Eu care încercă să se salveze prin această comuniune între ființe și ambianță ce constituie însăși esența *stimmung*-ului. Artiștii se îndepărtează astfel de romantism și resping goticul în numele căutării acelor „fenomene vizuale și luminoase lipsite de aura spirituală despre care vorbea marele critic polonez Stanisław Witkiewicz, fenomene care adoptă o tonalitate „joasă”, fără contraste violente. Compoziția folosește pete de culoare potolite, palide, atenuate. Acest ton presupune moderația, care nu folosește luminile stridente [...] în tablourile „stimunizate” se ajunge la armonia și la liniștea totală prin egalitatea tonurilor” (27). Curentul adoptă, deci, o perspectivă mai degrabă crepusculară, afectivă și personală, ca și cum noaptea ar răsfrânge, ca într-un ecou, sunetele răzlețe ale unui pian invizibil ori nuanțele picurate senin pe o pânză de-abia atinsă. Aici, academismul suprafeței netede e abandonat, autoritatea negrului a fost evacuată și se impune tușa sensibilă de penel, ce înregistrează trăirile afective ale unui artist care se destăinuie. Noapțile sale liniștesc. *Stimmung*-ul este o mărturie a unei chemări ce vine din interior, o chemare la reconcilierea nopții lăuntrice cu noaptea exterioară, a câmpiilor și a poienilor, aceste refugii cu granițe precise, atât de diferite de peisajele deschise spre infinit ale unui Caspar David Friedrich. Omul nu îl mai caută pe „Dumnezeu în trestii”, ci se caută pe sine în iazuri și în odăi de-abia luminate: căci despre o noapte laică este vorba aici, o noapte egocentrică. Acești bolnavi ai sinelui pun stăpânire pe ea și, concentrați asupra propriei lor persoane, o molipsesc de melancolia lor. Nu mai avem de-a face cu ființe care se deslușesc în noapte, ci cu

stări care se degajă: astfel începe retragerea din pictură a omului. Nu ne mai îndreptăm *spre*... ci ne închidem *în*... Se operează trecerea de la *streben*-ul romanticilor la *stimmung*-ul sfârșitului de veac.

Victor Hugo (1802 – 1885), R «*inele de la Gros-Nez Jersey, sau Ogiva*, desen în cerneală, creion și sepia, Maison Victor Hugo, Paris.

Artistul, care ocupa cel mai adesea centrul fizic al tabloului, se retrage tocmai pentru a nu perturba misterul și a-i asigura un cadru cât mai favorabil. Astfel se istovește ființa care, se tem simbolistii, riscă să focalizeze prea mult privirea sau să devină un ecran refractar mobilității acestor unde impalpabile

Noaptea simbolistă

Spre noaptea simbolistă conduce *stimmung*-ul, care, într-un fel, o precedase: putem identifica o asemănare între aceste nopți din care omul dispare treptat și în care se impune negrul albăstriu, alegere cromatică predilectă.

care, cred ei, traversează, misterioase, lumea. Maurice Maeterlinck, teoretician de referință, se recunoaște în această fluiditate, pentru el o condiție primordială a simbolismului. Aici omul devine umbră, zgomotele se potolesc, freământul crește în ciuda unei aparente stagnări; o dinamică subtilă, imperceptibilă, face

Franciszek Ksawery Lămpi, *Scenă la mănăstire*, ulei pe pânză, Muzeul Național al Varșoviei, Varșovia.

SO k în î»

— I

Avataruri și dereglări nocturne ca „puterile sufletului” să se poată manifesta. Noaptea auzim cel mai bine chemările care ne înconjoară, chemări care de-atâtea ori rămân neauzite în viața diurnă, în lipsa unei „tăceri active”, tăcere la care nu putem parveni decât atunci când „închidem ochii înăuntru” (28). Trebuie să fugim de „hohotele de lumină”, spune Maestrul, și să înaintăm în nopte ca spre o realitate de neatins, nu cea a coșmarului cultivat de noaptea gotică, ci a uitării de sine, a ștergerii, a dispariției. Acesta e prețul pe care trebuie să-l plătim pentru ca exteriorul să poată deveni „interior fără orizonturi”, chilie deopotrivă îngustă și nelimitată. Noaptea simbolistă implică tăcerea absolută a ființei și suspendarea materiei, pentru că doar așa ea poate elibera totalitatea pulsionilor care o animă. Noaptea îi cere omului să se împace cu sine, să uite de lume, să se transforme într-un organism impersonal, sensibil la tot ceea ce se ivește decât la

sfârșitul zilei. Atunci „simțim... că nu suntem singuri, doar cu noi înșine” (29). În viziunea lui Maeterlinck, simbolismul invită la această epuizare a materiei, la această căutare a fuziunii cu enigma, la „evanescența” care i se va reproșa atât de des mai târziu. El promovează cu încăpățânare negarea realismului, realism ce exasperează și revoltă pe orice adept al simbolismului. Simbolismul își afirmă, o dată pentru totdeauna, apartenența la eternitate. Iar aceasta fascinează în măsura în care el se eliberează de contingent pentru a accede la durată, în care neagă accidentul, preferându-i esența, depășește viața pentru a se situa astfel de partea morții și a tot ceea ce aceasta presupune ca adevăr de necontestat. Arta se consacră experiențelor în care alienarea provocată de cotidian și de istorie nu mai intervine: noaptea, care plasează realul sub semnul fantomaticului, constituie un cadru favorabil pentru simbolism. Aici, spre deosebire de Friedrich, artiștii caută să creeze „nedefinitul”, pentru ca astfel să poată accede la „infini”...

Dacă unii pictori minori au asociat simbolismul cu răceala alegorică, acest lucru nu este valabil și pentru un artist ca Spilliaert (p. 63). La el e vorba mai degrabă de o comunitate de spirit și mai puțin de o școală sau de un curent, pe care, de altfel, le detestă. El frecventează pe Nietzsche, este influențat de Maeterlinck, iar modul în care abordează noaptea va purta această dublă marcă: figurile sale tutelare îl călăuzesc spre limita extremă a nopții. O noapte pe care subiectivitatea nu o abolește, pentru că, deși rarefiată, materialitatea continuă să persiste. Ea îl acceptă pe artist ca pe o prezență care de-abia se deslușește, la limita vizibilului, prezență „impersonală”. Despre o contopire vorbesc nopțile acestea, despre o alianță care nu poate fi plătită cu prețul niciunui sacrificiu: noaptea persistă, eul subzistă. Aici abstracțiunea încă mai este ancorată în concret. Spilliaert este un Friedrich al sfârșitului de veac.

Abandonând spațiul închis al atelierelor, preferând să picteze în aer liber, impresioniștii asociază gustul pentru lumină cu dorința de a surprinde clipa. Ei afirmă un interes deosebit pentru emoția ei și pentru timpul care trece.

Arnold Böcklin (1827 – 1901), *Insula Morții*, 1880, ulei pe pânză, Kunstmuseum, Basel.

Estetică hedonistă opusă rigorii idealiste, cult al mobilității contrar imobilității, asimilate, de acum înainte, spiritului academic.

Făpturi ale zilei, impresioniștii, cu câteva excepții, vor ignora noaptea, care le este străină. Putem oare să iubim ziua și noaptea deopotrivă? Fără îndoială că nu, iar Spilliaert, care i-a ignorat pe impresioniști, sau Wilhelm Hammershoi, care nu i-a frecventat, au preferat zilei și luminii fie imensitatea nopții neclintite, fie interioarele vătuite în care femeile, întotdeauna întoarse cu spatele – de fapt, întotdeauna aceeași femeie – se sustrag curgerii timpului. Un lucru îi înrudește pe cei doi artiști: amândoi

Leon Spilliaert (1881 – 1946), *Clar de lună și lumini*, 1900, acuarelă pe hârtie, Musée d'Orsay, Paris.

resping atât ziua, cât și clipa. Desigur, ei nu vor ajunge la ordinea desăvârșită predicată de Paul Cezanne, dar sunt suficient de refractari zilei și „instantaneității” ei, pentru a se distanța de impresioniști și a-și afirma predilecția pentru noaptea imobilă și pentru locuințele etanșe. În odăile protejate ale lui Hammershoi (p. 65) lumea se oprește în pragul ușii, iar în nopțile albastrii ale lui Spilliaert ea se irizează. Simbolismul atinge aici apogeul: de a recompune, mental, întregul dispozitiv. Tocmai în asta constă plăcerea aventurii, căci spectatorul, astfel solicitat, produce un veritabil imaginar al participării. Imaginar original și solitar, pe care pânza o stimulează prin ceea ce disimulează, și pe care artistul îl suscită prin ceea ce ascunde. Întotdeauna lipsește ceva... Iar pe spectator tocmai asta îl atrage, acest vizibil care se eschivează, pe scurt, ceea ce lipsește și îl face necesar pe el, privitorul.

Leon Spilliaert (1881 – 1946), *Plajă sub clar de lună, marină cu lumină*, acuarelă și creion, colecție particulară.

el se exprimă mereu prin ceea ce evită contactul frontal, spatele sau noaptea. Seducție a mai puținului și a retragerii, în defavoarea adresării directe și a clarității afișate! Spatele sau noaptea pun privirea la încercare, ne invită să compensăm ceea ce lipsește și să pătrundem în felul acesta în opera care nu se dezvăluie niciodată în întregime. Construit astfel, tabloul oferă spectatorului o libertate rară: asemenea unui co-autor temporar, acestuia îi revine rolul

Ca și Friedrich, Spilliaert nu pictează în priză directă cu realul. El îl explorează, nu îl îndepărtează; îl frecventează, nu îl sacrifică: realul va fi prezent, însă de fiecare dată transfigurat de filtrul „simbolist”. De aici provine această alură de eternitate aproape tactilă, care nu eșuează, totuși, într-o sterilă figurație teoretică. Despre o prezență/

absență e vorba în nopțile lui Spilliaert. Pornind de la datele concrete cu care e familiar, artistul elaborează

Vilhelm Hammersoi (1846 – 1916), *Numismatul*, 1904, ulei pe pânză, Galeria Națională, Oslo.

O viziune nocturnă care restituie „grăuntele” de real ce îl împiedică să alunece în abstractizare și în același timp îi permite să-și păstreze libertatea. La Spilliaert, ca să cităm formula unui compatriot de-al său, Henri Michaux, „noaptea încă mai mișcă”. Este ușoară fără a fi imaterială, este metafizică fără a fi abstractă. Este cutia de rezonanță a unei conștiințe zbuciumate și, totuși, liniștite de această pace nocturnă. Spilliaert dispare și aceasta îl satisface.

Dacă impresioniștii voiau să impregneze tabloul cu propria lor subiectivitate, simbolistul din el se mulțumește cu o dispariție, preambul al acestei căi spre anonim pe care o caută orice artist ce preferă să nu își afișeze identitatea. Identitatea nu lipsește cu desăvârșire din nopțile lui Spilliaert, însă de-abia o putem recunoaște. El se folosește de „spiritualitatea latentă a realului” (30) pentru a degaja acea mistică subterană pe care o căutase cu atâta tenacitate maestrul său, Maeterlinck. Unul îl explică pe celălalt: pânzele și scena sunt animate de același vis, însă omul de teatru va avea nevoie de încă mult timp pentru a obține pe scenă evanescența pe care pictorul a realizat-o deja.

Plimbându-se sau rătăcind adesea pe plajele ori pe digurile din Ostende, Spilliaert trăia, după cum singur mărturisește, o experiență „cerebrală” a nopții, experiență pe care mai târziu avea să o transfigureze artistic în tablourile sale. Într-un fel, opera lui este rezultatul acestei munci de convertire a realului în limbaj plastic: el nu se supune prezenței concretului, însă nici nu încearcă să o oculteze cu totul. De aici provine geniul nopților sale. Ele poartă amprenta unei experiențe trăite, ridicată la dimensiunile unei viziuni; ele sunt o viziune, cert, dar poartă încă însemnele concretului. Echilibru al nopților în care mentalul nu exclude integral materia, în care aceasta persistă, fără însă a tulbura dinamica „undelor nocturne” atât de dragi lui Maeterlinck: „Vorbim doar în momentele când nu trăim, în acele clipe în care *nu vrem* să ne vedem semenii și în care simțim că suntem foarte departe de realitate [...] căci dacă a avut vreodată ocazia să fie activă, tăcerea nu dispare niciodată, iar viața adevărată, singura care lasă urme, nu e făcută decât din tăcere [...] imediat ce buzele adorm,

sufletele se trezesc și încep să se exprime [...] sufletele se cântăresc în tăcere” (31). Iar pentru aceasta, nicio ocazie nu e mai prielnică decât noaptea.

Unele opere ale lui Spilliaert anunță pictura metafizică a lui Giorgio de Chirico, cu deschiderile și cu sursele sale de lumină neidentificate. Dar ceea ce la artistul italian reprezintă expresia unui program explicit, la Spilliaert nu constituie decât afirmarea unui univers autonom, care prezervă ambiguitatea specifică sfârșitului de veac, o incertitudine

Giorgio de Chirico (1888 – 1978), *PidZZ” d’Italia*, ulei pe pânză, colecție particulară.

w care nu poate fi controlată, o impersonalitate care temperează impudoarea mărturisirilor. Noaptea acestea sunt anonime, însă continuă să poată fi identificate. Deși nu mai este decât o prezență discretă, artistul confirmă puterile halucinatorii ale nopții.

Atunci când nu este miniaturizat, omul lipsește cu desăvârșire din tablourile lui Spilliaert. Ca și cum ar fi incompatibil cu esența nopții. Aici, privilegiate sunt diagonalele care se prelungesc la nesfârșit, blocurile ce se înalță asemenea unor cetăți ale progresului, urbanizarea unei nopți în care omul nu își mai găsește rostul. Fiind pustii sau abia locuite, spațiile acestea absorb și asimilează noaptea dispariției eului. Însă de data aceasta, natura de altă dată – păduri, boscheți sau nori – este înlocuită cu diguri, porți și faruri.

În ciuda dorinței sale de evadare, noaptea lui Spilliaert poartă amprenta modernității arhitecturale. Rămâne subiectivă și eternă, fără însă a se elibera cu totul de condiția sa istorică. Noapte care se înscrie în durată nedeterminată în care recunoaștem contururile clădirilor contemporane. Voie sau nu, Spilliaert se eliberează de eternitatea lui Maeterlinck și nu alunecă în metafizica lui de Chirico: pentru că încă mai sunt concrete, nopțile sale instaurează o ambiguitate care lipsește atât eternității, cât și metafizicii.

Alfred Kubin (1877 – 1959), *Somnambulul*, cerneală și acuarelă pe hârtie, Centre Georges Pompidou, Paris.

Absent sau abia vizibil, omul nu perturbă aceste spații imense care, în permanență, îl depășesc. Cu o singură excepție, o pânză în care el apare în ipostaza unui vizitator întors cu spatele, care explorează uimit întinderea nopții. Ea nu îl sperie și nici nu îl absoarbe, ci doar se

desfășoară în toată imensitatea sa. Noapte incertă, lipsită de contururi și săracă în detalii, noapte în care se impune nedefinitul fără ca infinitul să dispară. Două prezențe, infinitul și nedefinitul se confundă. Noaptea lui Spilliaert le pecetluiește uniunea. Noapte în care nimic nu perturbă liniștea cosmică, noapte imensă, care trimite atât la viziunea mentală, cât și la prezența concretă. Cutie de rezonanță a lumii, noapte planetară, noapte astrală. Astfel ne-am putea imagina noaptea *Antepurgatoriului* „în care sunt imobilizați „delăsătorii”, cei care au scăpat de infern și sunt în așteptarea iertării. Aici totul e departe, totul e uitare și, totuși, nimic nu se pierde cu desăvârșire. Avem de a face cu o persistență care implică o ancorare în real fără a afecta incertitudinea celeilalte dimensiuni, cea „simbolistă”. Noapte în care contrastele pălesc și nuanțele se diversifică, noapte care ne duce cu gândul mai puțin la negru, și mai mult la gri, culoarea care definea, în viziunea simoliștilor, mijloacele de expresie ale artistului matur. Ceea ce la romantici căpăta forma unui contrast exasperat se convertește aici într-o reconciliere: doar astfel putem accede la liniște, doar astfel putem înțelege ceea ce se murmură secret între viață și moarte, între real și abstract. Regim de prezență specific unei nopți în care masele obscure sunt mai puternice decât indivizii, întinderile decât relieful, în care se instaurează o altă realitate, la marginea realității noastre. Noaptea creează noapte.

Cu toate că într-un mod mai naiv, Degouve de Nuncques se înscrie în aceeași tendință. Noptile sale translucide, golite de prezența umană, se constituie în peisaje mătăsoase și statice. Mai încremenite decât nopțile lui Spilliaert, cele ale lui Degouve de Nuncques afișează frumusețea stranie a nopților din povești, nopți ale acelui *miraculos* pe care specialiștii îl opun *fantasticului*. Acesta din urmă își are originile în fricțiunile unui real dezorganizat, în timp ce *miraculosul* apare ca un strat adăugat, străin materiei și palpațiilor ei: *miraculosul este* specific doar basmului, spre deosebire de *fantastic*, care a dat naștere unei întregi literaturi și a fost ilustrat de pictori importanți. Noaptea lui Degouve de Nuncques este o noapte a păcii care se așterne, o noapte în care artistul dematerializează lumea fără însă a o face cu totul subiectivă, o noapte în care „somnul lucrurilor” (32) domnește în parcuri și pe lacuri. Acesta evocă dimensiunea magică a nopților aproape abstracte, nopți plasate sub o mantie catifelată care le dă un aer încremenit și pașnic. Acestei omogenități nocturne i se opune

tabloul *Casa oarbă-cure* amintește de Magritte – în care intensitatea contrastului dintre întuneric și lumină animează pânza cu o forță rar întâlnită la Degouve de Nuncques. Opera aceasta, singulară, prevestește nopțile care vor urma. Nopțile onirice. Noaptea visului, noaptea suprarealistă.

Edvard Munch (1863 – 1944), *Noapte albă*, 1903, ulei pe pânză, Muzeul Pușkin, Moscova.

Noaptea simbolistă se plasează în intimitatea morții. Iar *Somnambulul*, \A Alfred Kubin (p. 67) evocă o fantomă care călătorește, căci personajul, întors cu spatele, acoperit cu un lințoliu alb, își ascunde chipul și rătăcește în căutarea somnului care îl ocolește, asemenea spectrelor pribegind în noapte în căutarea vinovaților care trebuie pedepsiți sau a celor dragi, care au nevoie de mângâiere. Spectre care se deplasează sub protecția anonimatului și își fac din întuneric un aliat. În versiunea lui Kubin, somnambulul pare a se afla între starea de veghe și cea de somn. Ființă intermediară, el este plasat la răspântia dintre zi și noapte. Ce caută oare? Încotro se îndreaptă? Nu se știe, nimic nu îi determină explicit drumul care transgresează toate frontierele. Somnambulismul, stare privilegiată a nopții simboliste.

Nopți/e fără de noapte

Peter Severin Kroyer (1851 – 1909), *Seară de vară pe plajă* în *Senderstrand, Skagen*, 1893, ulei pe pânză, Den Hirschsprungske Samling, Copenhaga.

În Nord, experiența nopții e trăită altfel decât pe „Continent” – cum e numită acolo Europa continentală. Sunt frecvente în Nord nopțile de iarnă, lungi, nesfârșite, nopți ale depresiei și izolării, dar totodată și nopțile albe, nopți de vară, în care dorințele se aprind, iar întunericul se destramă. Nopți scurte, anunțate de explozia unui crepuscul prelungit, și ale căror urme le regăsim uneori în tablourile lui Edvard Munch: roșu profund și oranj spălăcit, verde luminos și bleu marin. Atunci când se lasă noaptea, oricât de scurtă ar fi ea, iar ziua încă nu se predă, un sublim camaăeu cosmic reflectă această luptă, care durează ore în șir. Noaptea albă, necunoscută nicăieri altundeva, a fost frecvent folosită ca mijloc de afirmare a identității nordice.

Aflați mai întâi sub influența simbolismului și a lui Puvis de Chavannes, iar apoi a lui Gauguin, Maurice Denis sau James Abbott Whistler, pictorii din Nord nu multiplică personajele în nopțile lor, acordându-le astfel un aer vast și primitiv, concret și plin de

afectivitate. Regăsim aici „dulceața frumoaselor nopți polare”, despre care vorbea Leconte de Lisle, nopți senine, în care tenebrele par să nu-și aibă locul. Noaptea aceasta e o revanșă asupra iernii și a frigurilor extreme: dorința estivală a artiștilor este să le uite, devenind, cum se spune, „luminiști” pentru a capta limpezimea nopții boreale. Ei pictează nopți fără noapte, straniu contrast pe care îl cultivă pictorii lumii boreale confrunțați fie cu mantia nesfârșitei nopți hibernale fie cu cvasidispariția sa estivală. În Nord, lumina evoluează conform altor ritmuri decât în sud; desigur, alternanța zilei cu noaptea funcționează după aceleași reguli, dar duratele diferă, iar tablourile redau tocmai această experiență specifică, care nouă, aici, ne e străină. Lumină în plină noapte! În aceste nocturne luminoase, între cronometru și revoluția solară există o discrepanță derutantă. Ceasornicul și soarele oferă informații diferite. În Nord, oricine știe că măsurarea obiectivă a timpului nu va putea să redea ordinea mentală care reglementează creșterea nopții iarna sau scurtarea ei bruscă vara.

O pace, o seninătate, o liniște pe care nu le întâlnim niciunde altundeva se aștern peste aceste nopți scandinave: privirea se bucură de lumina care persistă atunci când întunericul întârzie să apară. El pare să nu mai vină în această zi nesfârșită, ziua la care nordicii visează iarna, când noaptea e cea care pare să nu se mai termine. Stranie experiență, această „noapte de vară” care, la granița dintre secolele al XIX-lea și XX, va da naștere unui adevărat motiv plastic propriu Nordului. Ca și cum pictorii, după călătorii aproape obligatorii la Paris și la Florența, ar reintegra propria lor realitate nocturnă, originală și de neînlocuit. Operele celor care au revenit în Nord confirmă alianța dintre influențele străine și regăsirea experienței autohtone, mai ales cea a „nopților albe”. Împlinire a fiului rătăcitor care se întoarce acasă.

În „falsele” nocturne ale unor pictori precum Harald Sohiberg sau Eilif Peterssen, peisajul este identificabil mai ales prin detaliile care se acumulează în prim-plan, în timp ce în plan secund se deschide orizontul infinit în care privirea se pierde. Această dialectică a apropielului și a departelului revine constant și o putem interpreta ca pe o modalitate de raportare la peisajul „nocturn”, pe care privirea îl percepe mai întâi prin prisma realității sale concrete, abia apoi aplecându-se asupra unor perspective incerte. Să nu te arunci de prima dată în lucrurile spre care tinzi, ci să te înrădăcinezi mai întâi în

însăși materia naturii pe care o observi. Să prinzi curaj luându-ți repere în locul fizic, înainte de a te lăsa invadat de pacea luminii miraculoase care izvorăște din inima nopții: acestea sunt lecțiile „nopților albe”.

Fantasticul nu lipsește din noaptea nordică. Fantastic al spiritelor care se animă, al

„Trolilor” care se trezesc, precum în piesa lui Ibsen, *Peer Gjnt*, al albului care pune stăpânire pe peisaj, acoperindu-l cu un giulgiu a cărui proveniență e nesigură. Nordul va fi tărâmul în care legendele nu mor, și în care oamenii se bucură să le păstreze. Și nu există climat mai favorabil decât cel al „nopții de vară” pentru ca Nordul să reînvie și să anime agitația veselă a unui fantastic cu mult mai puțin amenințător decât cel propriu dramaturgilor și cineaștilor nordici de mai târziu. Noaptea pictorilor este mai senină. Sau cel puțin pare astfel, căci atunci când albul domină pe pânză, el se încarcă cu acea ambivalență pe care a

Alphonse Osbert (1857 – 1939), *Misterul nopții*, 1897, ulei pe pânză, colecție particulară, Paris.

Prince Eugen (1865 – 1947), *Pădurea*, 1892, ulei pe pânză, Göteborg Konstmuseum.

Intuit-o Melville în *Moby Dick*, deopotrivă alb al purității nupțiale și doliu fantomatic. Ca în noaptea de iarnă a lui Sohiberg, revers al celebrei sale *Nopți de vară* –, amândouă sunt guvernate de aceeași stranie. Nopți ale naturii care se expune, nopți a căror pace nu are nimic omenesc.

În acest context, *Nopțile* lui Munch ocupă un loc aparte: aici, subiectivitatea se infiltrează în peisaj, investindu-l și animându-l. Pictorul supune natura unei tensiuni care exclude orice neutralitate sau privire impersonală. Uneori se declanșează o violentă mișcare circulară care îi trădează angoasa, alteori umbre neașteptate se profilează pe ziduri și contururi instabile se schițează, făcând din aceste nopți expresia unui artist pe deplin implicat în motivul abordat. Sunt de nedespărțit: el și nopțile sale! Dacă aici înrudirea cu Van Gogh e evidentă, în alte opere ale lui Munch putem identifica modul în care l-a influențat descoperirea lui Bocklin, pe care îl considera ca fiind prin excelență artistul care a înfăptuit alianța dintre vechi și modern, capabil să redea experiența nopții, sugerând în același timp dimensiunea sa eternă. La rândul său, Munch își propune să dea

intensității extreme a pânzelor sale – *Țipătul* și numeroasele sale *Noapți* – aura operelor de demult. El se situează la intersecția dintre Bocklin și Van Gogh.

Asocierea dintre nopțile Nordului și teatrul lui Anton Cehov poate surprinde. De fapt, întâlnim în tablourile scandinave și în operele dramaturgului rus o atmosferă comună, aceleași emoții, o unitate psihică: dincolo de diferențele geografice, cele două tratări se completează reciproc. Dacă artiștii, pictori sau scriitori, sunt marcați de spațiul în care se înrădăcinează, cu atât mai importantă e influența „spiritului timpului”. Acesta îi inspiră și îi reunește într-un soi de nebuloasă imprecisă și familiară. Și, asemenea unor stele, ei se înscriu pe cerul supus aceleiași efect gravitațional: cer care asociază identități disparate și reușește, fără a atenua proprietățile individuale, să formeze un tot unitar. Desigur, este vorba de o totalitate vremelnică, legată de o arie culturală și de un moment precis, dar trebuie să recunoaștem că ea există și că reunește artiști pe care altfel nimic nu ne-ar permite să îi alăturăm. *Noaptea albă* a lui Munch (p. 68), în care trei femei par să se lase înghițite de curentul apei, trimite în mod evident la piesa lui Cehov, *Trei surori*. Iar tabloul lui

Sohiberg, *Noapte de iarnă*, amintește, până în cele mai mici detalii, indicațiile de decor din actul al doilea al *Livezii de vișini* –, o capelă, pietre de mormânt, orașul în fundal. Cum să nu sesizezi ceea ce au în comun astfel de întâlniri? La Cehov, amurgul, pastorală modernă, acompaniază petrecerea stăpânilor care se destind conversând, încercând astfel să uite de amenințările ce planează asupra proprietății și pentru care nu au răsunări; la Sohiberg, într-un decor asemănător, toți au dispărut. Nu mai este nimeni. Au plecat cu toții. Ne

Harald Sohiberg (1869 – 1935), *Noapte de rară*, 1899, ulei pe pânză, Nasionalgalleriet, Oslo.

aflăm după vânzarea livezii mitice, proprietatea e pus de.

„Noapțile fără noapte” ale acestui Nord care vara ignoră iutunericul și nu doarme ne invită să medităm la relația dintre conceptul de „noapte” și „experiența” sa. „Noapțile fără noapte” se opun obiceiurilor noastre, experienței noastre nocturne, iar în absența ridurilor, nu am putea asimila tablourile unor peisaje nocturne. Sunt diferite de nopțile noastre. Sunt nopțile lor.

Viziuni nocturne

Inspirat de romantismul german, Marcel Brion face distincția

Între *noapte* și cealaltă noapte, cea mare, diferită, *Noaptea*, care nu este unanim împărțită, ci se oferă doar celor care îi simt cu adevărat nevoia. Ea se hrănește doar cu întunericul care se lasă la căderea serii, este vocație și chiar destin asumat. Fiecare are parte de noaptea care îi e proprie, de noaptea pe care o merită, pentru că *Noaptea* poate „refuza să își ofere darurile” unora (33), iar altora le poate trezi energii nebănuite, dorințe greu de stăpânit. Noaptea legată de ciclul astral este condiția prealabilă pentru *Noapte*, căreia mulți artiști i se vor abandona cu o voluptate aproape extatică. Ea dă naștere unor viziuni a căror lipsă de măsură atinge excesul și tot ceea ce acesta procură, prin încălcarea frontierelor și prin risipa de sine, în absența oricărei precauții. Viziunea se plasează la joncțiunea dintre disoluția sinelui și proiectarea în universul nocturn. Astfel, *Noaptea* apare ca o experiență intimă, cu puteri explozive, care supun realul intensei sale pulsiiuni. Aceasta din urmă șterge contururile, agită cerul, derutează astrele, pentru că aici oamenilor nu le e frică de noapte, ci i se abandonează cu frenezie, lăsându-se purtați de undele sale amețitoare. Noaptea aceasta este periculoasă pentru că transgresează toate limitele, noapte în care nu există refulare, noapte a artistului care se dispersează în întinderea nemărginită a beznei. Atunci el oferă, mai presus de toate, propria sa viziune nocturnă, viziune care îl conține și îl depășește. Și prin aceasta el contestă vechea încremenire a nopții, căreia îi opune o dinamică personală. Această energie, care se degajă în urma întâlnirii cu noaptea, în care artistul sfârșește prin a uita de sine, constituie specificul viziunii sale. El încetează să mai fie martor, spectator sau participant și, ajuns la o prezență de sine dusă la extrem, se contopește cu noaptea. Cele două părți aflate față în față nu se mai deosebesc, iar viziunea atestă tocmai această scufundare. Dincolo de aceasta nu mai există nimic. Noaptea și subiectul, astfel înlănțuiți, renunță la orice narațiune și la orice descriere. Cu toate acestea, viziunile Nopții nu au nimic împăciuitoare, iar artistul este dominat de energiile care se trezesc în inima nopții profunde. Aceste energii extreme duc pictura până la propriile sale hotare, unde asistăm la victoria limbajului plastic în puritatea esenței sale. Doar el singur, fără niciun sprijin, poate reda impactul Nopții celei mari. Influența nocturnului asupra artistului îl duce la despuierea absolută: viziunea exaltă pictura. Ea își este autosuficientă. Dar nu pentru a vorbi doar despre ea însăși. Dincolo de acest absolut vizual freamătă și se agită o ființă. Fără să fie tăcută sau

resemnată, aceasta se încrede în pictură în numele provocării căreia Artaud i-a dat un nume și care ar putea reuni o întreagă familie de artiști, de la Turner la Van Gogh: „arta ca eveniment”. Un eveniment unic, care nu se va repeta nicicând. Viziunea atinge limitele artei și pare întotdeauna a fi pe punctul de a o pulveriza. Și totuși, în realitate sub influența viziunii, arta se poate afirma în toată puritatea sa și își poate dovedi necesitatea absolută.

Viziunea îl împinge pe pictor la un angajament care îl poate duce până la autodistrugere. Acesta este prețul pe care trebuie să îl plătească pentru confruntarea cu noaptea, atunci când, eliberat de orice sprijin narativ, se bazează doar pe resursele picturii. Parvine aici la un punct de la care nu mai există întoarcere. Viziunea este fructul extazului nocturn. Concluzia sa. Punct final al călătoriei, împlinire a întâlnirii, asceză a figurației. Atunci când expresia plastică este redusă la ea însăși, abstractizarea se impune. Gustul pentru infinit practicat de Friedrich dispare, lăsând locul atracției de nestăvilit pentru nedefinit.

Turner a semnat multe tablouri înfățișând peisaje, unele cu clar de lună, însă nu va putea ajunge la viziunea magistrală din *Seara potopului. Umbre și întuneric* (p. 77) decât recurgând la scenariul biblic. Aici, nedefinitul copleșește mai mult ca oricând, acreditând spaima că lumea s-ar putea prăbuși sub amenințarea groazniciei pedepse divine. În centru, o ultimă zvâcnire de lumină înainte ca întunericul să pună stăpânire peste toate. Tabloul nu este decât un câmp de forțe în luptă, conflict de o rară forță plastică. Se poate ghici și un puț din care țâșnesc, pe verticală, forțele întunericului. Plasate pe margini, ele filtrează lumina și înaintează în absența oricărui control; Turner instaurează aici o relație deosebit de puternică între ceea ce rezistă și ceea ce va birui. Corespondentul acestei viziuni, *Dimineața după potop*, va confirma, prin victoria explicită a soarelui, înfrângerea astrului în *Seara potopului*. Cele două „viziuni” sunt complementare. De fiecare dată, Turner, care se încrede doar în limbajul picturii, expune confruntarea între două forțe antagonice, tenebrele și lumina.

Noaptea geloziei, tabloul pe care Strindberg l-a oferit tinerei fete cu care s-a căsătorit a doua oară, se înscrie în aceeași perspectivă. Aici, lipsa oricărei diferențe între peisajul exterior, convulsiv, și frământările interne, devine absolută. Lumea și omul se dizolvă unul în celălalt și acced astfel la abstracția picturală, în care se afundă atât de adânc, încât doar titlul mai poate servi drept punct de reper pentru

identificarea subiectului. Astfel, dimensiunea biblică a viziunii lui Turner se convertește aici în motivație biografică: de fiecare dată, se produce o întunecare al cărei impact asupra lumii este atât de puternic, încât o face de nerecunoscut. Doar cuvintele ne mai permit să o înscriem într-o noapte cosmică, ale cărei detalii au fost sacrificate pentru a fi erijată în destin personal. Ea desemnează o condiție care se definește tocmai prin absența luminii, înlocuită cu agitația întunericului. Viziunea nu afectează dimensiunea concretă a nopții, dar îi exacerbează puterea de expansiune: subiectul este nevoit să abdice în fața acestei nebuloase care îl duce cu sine și, odată cu el, lumea întreagă. Nu îl mai înconjoară decât noaptea, o noapte nedefinită, o noapte generală.

Cele mai faimoase viziuni nocturne le regăsim în *Noaptele înstelate* ale lui Van Gogh, două tablouri din care unul e expus la Paris, iar celălalt la New York; în aceste viziuni, noaptea se iluminează iar stelele par a fi luni sau sori, aștri multiplicați, prinși în vârtejul unei energii de nestăvilit. *Noaptea înstelată* de la Musée d'Orsay (p. 78) reia elemente cunoscute din repertoriul nocturnelor, însă le îmbogățește cu o intensitate nouă, multiplicându-le fără a le devaloriza. Apa se întinde lină, lipsită de orice agitație, și captează reflexele „lunilor” fixate pe cer, „firmament care se umple cu sfere strălucitoare”, cum scrie Novalis în *Imnurile către noapte* (34), anunțându-l

August Strindberg (1849 – 1912), *Noaptea geloziei*, 1893, ulei pe pânză, Strindberg Muséet, Stockholm.

pe Van Gogh. Se confirmă astfel o înrudire spirituală și o filiație artistică. Van Gogh propune ultimul avatar al nopții romantice. El o reia și o plasează, respectând un principiu drag romantismului, sub semnul experienței autobiografice, a eului derutat în fața nopții, care îl confruntă cu nemărginirea sa. Ceea ce subliniază Van Gogh aici este puterea nopții.

El știe cât de radical răstoarnă datele peisajului nocturn, mai ales prin alăturarea reflexelor cosmice și a semnelor urbane, surprinse de o paletă al cărei cromatism se despoverează de tradiție, o atacă și îi contestă autoritatea. În comparație cu precursorii săi, Van Gogh vede o cu totul altă noapte. În octombrie 1888 pictorul îi scrie lui Bloch: „În sfârșit pot face un studiu al Ronului, al orașului iluminat cu gaz reflectându-se în orașul albastru. Cu cerul înstelat deasupra – cu Marea Ursă – scânteind roz și verde pe câmpul albastru de cobalt al cerului

nocturn, în timp ce lumina orașului și reflexele ei brutale sunt de un aur roșiatic și de un verde arămiu”. Aici, scriitorul îl egalează pe pictor: noaptea le e deopotrivă indispensabilă. Noapte ale cărei culori excită simțurile și copleșesc astrele.

Dacă în planul general cerul uimește prin diversitatea surselor de lumină care îl brăzdează, iar apa prin mulțimea reflexelor, în prim-plan se poate observa un cuplu plasat într-o poziție marginală și care nu privește, ca de obicei, spre depărtări, ci se retrage discret. Aici, unde la orizont nu se mai desenează marea nesfârșită, ci orașul incandescent, nu spectatorului îi întorc spatele bărbatul și femeia, cum o făceau melancolicii lui Friedrich, ci orașului luminat, care rivalizează, plin de îndrăzneală, cu iluminatul spațiu celest. Nimic nu îi atrage, și ei dau impresia că vor doar să se îndepărteze de această agitație nocturnă, care nu îi interesează. Îi sunt străini. Situați pe malul râului, bărbatul și femeia pleacă

William Turner (1775 – 1851), *Umbre și întuneric. Seara potopului*, 1843, Tate Gallery, Londra.

Albert Pinkham Ryder (1847 – 1917).

I itriuna, 1892, ulei pe pânză.

The Detroit Institute of Arts, Detroit.

Împreună, sprijinindu-se unul pe celălalt, iar Van Gogh accentuează contrastul dintre noapte, cu puterile sale nelimitate, și cele două personaje pe punctul de a depăși cadrul tabloului, de a se îndrepta spre niște culise incerte.

Astfel, Van Gogh reia datele canonice ale nocturnelor romantice, inversându-le. În pânzele sale, noaptea își alungă vizitatorii și produce un soi de aplatizare care îi apropie de spectator: îndepărtării îi succede apropierea.

mm

Noaptea aceasta, care dobândește o instantaneitate magică, este în același timp „electrică”, pentru că Van Gogh integrează experiența orașului modern, în care noaptea își pierde parțial virtuțile, prin multiplicarea felinarelor: lumina lor invadează „gura de întuneric”. Poate că personajele fug și de noaptea aceasta pervertită. Nu mai găsesc odihna de odinioară și, repugnându-le orizontul închis al aglomerației urbane, preferă să se îndepărteze de oraș. Noaptea aceasta este prea luminoasă și de aceea nu mai poate aduce odihna și nu mai poate atrage în mrejele ei decât priviri exterioare: asupra lor

continuă să aibă efect, însă ea și-a pierdut impactul de altă dată asupra ființelor dinăuntru. Van Gogh intersectează aici două raporturi distincte și chiar opuse față de noapte: unul interior, de respingere – cel al personajelor care părăsesc locul –, iar celălalt exterior, de atracție, pe care îl resimt spectatorii. El renunță la punerea în abis a celor două priviri, a spectatorului și a protagoniștilor.

Vincent van Gogh (1853 – 1890), *Noaptea înstelată*, ulei pe pânză, Museum of Modern Art, New York.

a a y

T

4 îi *”, îi I

»1

Îi

V I!

M.

— Li”.

I.

Vi

Vincent van Gogh (1853 – 1890), *Noaptea înstelată*, ulei pe pânză, Musée d’Orsay, Paris.

pe care am întâlnit-o la Friedrich. Ceea ce atunci se înscria într-o continuitate este aici disociat. Ruptura perturbă fascinația împărtășită altă dată în mod egal: chiar și noaptea poate scinda.

Atunci când simte „o nevoie teribilă de credință” (35), Van Gogh își ridică ochii spre stele, așa cum singur mărturisește, regăsind astfel relația pe care o construia Friedrich cu noaptea, însă într-un mod mai puțin exaltat. Soarele i-a fost zeu păgân, iar ziua experiență profană. Și totuși, la sfârșitul vieții, bolnav și închis, el regăsește flacăra mistică a începuturilor, proiectându-se în noaptea pe care o investește cu credința în salvare și cu ultimele sale forțe. Ca un Christ abandonat. Iar criticul Albert Boime a intuit corect asemuirea dintre această noapte „dublă, a întunericului și a luminii” și Noaptea de pe Muntele Măslinilor. Ipoteză plauzibilă, care merită să fie dezvoltată. În *Noaptea înstelată* de la New York (p. 78) nu mai există nicio prezență umană.

Eugene Jansson (1862 – 1915), *Stradă la Stockholm*, 1902, ulei

pe pânză, National Muséet, Stockholm.

Pictorul mizează pe contrastul dintre cerul agitat de violența vârtejurilor luminoase, viziune unică în care soarele și luna se confundă într-un soi de contaminare mistică, și lumea plonjată într-o obscuritate care reduce biserica la o modestă prezență fantomatică și face ca orașul, în depărtare, de-abia să poată fi zărit. Totul ne invită să credem că salvarea va veni din forța cerului și nu din tenebrele ce cufundă pământul într-un întuneric fără de speranță. Pământul ocupă doar o treime din suprafața pânzei, în timp ce bolta animată se întinde pe celelalte două treimi și, inevitabil, atrage privirea. Bolta cerească se afirmă în toată plenitudinea sa, în timp ce lumea pare condamnată la singurătate și izolare. Privirile nu se mai pot îndrepta spre depărtări incerte, ci doar spre un cer care, antrenat în propria sa dinamică, uită de pământ, prizonier al întunericului. De jos, asemenea unor locuitori ai

Grădinei Ghetsimani extinse la scară planetară, nu ne mai rămâne decât să chemăm în ajutor cerul mut. Noapte a omului asimilat unui Iisus cufundat în suferința cea mai intensă. Noapte a îndoielii și a renunțării. Noapte a speranței verticale, nu a așteptării orizontale. Dacă Friedrich îl caută pe „Dumnezeu în trestii”, Van Gogh încă își mai ridică ochii spre cerul înstelat care, prin freamătul său, conservă credința într-o putere superioară. Aceasta le pare imensă și tulburătoare zbuciumaților care înalță cereri de ajutor, din străfundurile întunericului în care zac. Cer ambivalent, deopotrivă protector și covârșitor, cer al Tatălui care a uitat pentru o clipă de Fiul. Iar Van Gogh se asumă pe sine însuși ca pe o încarnare profană, ca un dublu terestru al Fiului. *Noapte înstelată*, noapte disperată.

Faptul a fost confirmat de experți: deși plasate sub semnul unei subiectivități care se

Edvard Munch (1863 – 1944), *Noapte înstelată*, Ekely, 1923 – 1924, ulei pe pânză, Munch Muséet, Oslo.

exprimă în mod explicit, nopțile lui Van Gogh au avut drept punct de plecare o explorare asiduă a cerului. De după gratiile celulei sale, pictorul înregistra amplasarea stelelor, pe care o restituia cu atâta precizie pe pânză, încât doi astronomi americani au putut identifica recent, cu exactitate, data la care au fost pictate tablourile. „Viziunea” lui Van Gogh se bazează pe ceea ce el numea „harta cerului”, pe care o respectă cu strictețe, deși o prezintă ca pe o enormă proiecție

personală. Aici se împlinește, în sfârșit, conjuncția perfectă dintre infinit și indefinit. Unul nu îl înăbușă pe celălalt, iar atracția acestor nopți, corecte din punct de vedere astronomic și înzestrate cu o extremă forță poetică, provine tocmai din prezența lor comună.

Această experiență a nopții este și fructul unei atitudini polemice: Van Gogh se revoltă împotriva reprezentării banale, stereotipe și mult prea pașnice a nopții și vrea, așa cum îi scrie surorii sale, să propună o perspectivă nouă. „Adesea, mi se pare că noaptea e mai bogată în culori decât ziua”. El înregistrează diferențe care altora le scapă, suscită energii de obicei adormite, se dăruie trup și suflet întinericului. Noaptea sa poartă pecetea propriilor lui suferințe. E o noapte semnată. „Unele stele sunt galbene ca lămâia, altele au sclipiri roz, verzi, albastre sau miozotis [...] ca să pictezi un cer înstelat nu e suficient să așterni puncte albe pe un fond negru-albăstrui”. Coloristul din el se revoltă împotriva monotoniei negrului discret presărat cu stele și propune cerul unei nopți animate, cer care vrea să aibă o dimensiune religioasă și în același timp să fie un „izvor de energie morală” (36). Noapte autobiografică, în care eul își caută o consolare pentru înfrângerile zilei. Artistul îndrăgostit de soarele din Provence își sacrifică pasiunea luminii care, din diurnă, devine nocturnă. Din nou, pe fondul unei încrederi în puritatea naturii, în spiritul lui Walt Whitman, pe care Van Gogh îl admira, pictorul confirmă prezența, ziua ca și noaptea, a „ceva ce până la urmă nu putem numi decât Dumnezeu și eternitatea readusă la locul ei, deasupra lumii” (37). Dorința lui Van Gogh este sintetizată în scrisoarea pe care o adresează surorii sale pe 8 septembrie 1888: „iată un tablou nocturn fără culoarea neagră”. Constatare plastică însoțită în subtext de o dorință mistică, dorința de a crede în lumină. Noaptea *Cafenelei* sale va fi pictată doar „cu albastru frumos, cu violet și cu verde, iar în atmosfera aceasta piața iluminată se colorează cu sulful palid al lămâilor verzi”.

József Râppl-Ronai (1861 – 1927; *Un parc în noapte*, în perioada 1892 – 1895, pastel, Musée d’Orsay, Paris.

Influențat de Van Gogh, Eugene Jansson pictează pânza *Stradala-Stockholm*, o „viziune” nocturnă în care felinarele par a fi niște astre de substituție, nuclee luminoase care, la baza clădirilor, trasează contururile unei străzi marcate de proiecția artistului. Din atelierul în care se închide ca să supravegheze orașul, așa cum Van Gogh supraveghea noaptea din celula ospiciului său, Jansson impune

pământului dominația unui cer de un albastru profund, fără de lună și fără de stele, cer care, în depărtare, se termină în stradă, ca și cum pictorul ar încerca să consfințească alianța cerului și a pământului prin forța pe care o imprimă peisajului nocturn. Peisaj pe care îl adoptă, peisaj ale cărui urme le regăsim într-un autoportret celebru, în care figura artistului se înscrie pe un fond similar, din același albastru. Jansson își însușește această viziune, și recunoaște atracția pe care o exercită noaptea asupra singuraticului din el. Pictor surd care, prin intermediul exercițiilor fizice, dobândește o vitalitate ce pare să pună stăpânire pe cer și pe oraș deopotrivă: liniștea e absolută în agitația nocturnă. Niciun sunet, niciun locuitor, doar energia artistului care angajează un dialog cu noaptea dilatată imens în fața ferestrelor sale închise.

În „viziunile” acestea artistul e mai puternic decât noaptea, însă nu trebuie să uităm că, totuși, ea se află la originea vertijului.

vv-Nopti electrice

Paginile 84 – 85: Edvard Munch (1863 – 1944), *Sărutul*, 1892, ulei pe pânză, Nasionalgalleriet, Oslo.

Pagina 86:

Adolph von Menzel (1815 – 1905), *Clar de lună la Friedrichgracht*, în *vechiul Berlin*, spre 1855, ulei pe pânză, SMPK, Nationalgalerie, Berlin.

Este binecunoscut faptul că, odată cu inventarea electricității, noaptea va înceta să fie aceeași pentru toată lumea. Ea se va urbaniza, va deveni o noapte impură, o altfel de noapte. Artiștii înregistrează această mutație și îi restituie efectele, fiecare în felul său propriu. Scriitorii acordă o orașului și mai ales străzii, mai mult sau mai puțin iluminate, o importanță nemaîntâlnită până acum. Teatrul își schimbă modul de producție, apare cinematograful. Pictorii nu rămân mai prejos și se consacră nocturnelor urbane, abandonând adesea peisajele nocturne. Numeroase lucrări și-au propus să studieze impactul avut de „zâna electricitate” – denumire folosită frecvent în timpul Expoziției universale de la Paris, care a consacrat noul cult modern (p. 97). Turnul Eiffel, construit cu această ocazie, a fost comparat cu o „lună artificială” care face concurență, pe cerul parizian, astrului rezervat de acum înainte doar romanticilor desueți. Loie Fuller uimește asistența venită în număr mare să admire spectacolele sale care folosesc electricitatea, echivalentul în epocă al tehnologiilor moderne, atât de

apreciate astăzi de unii artiști contemporani. Dansatoarea de avangardă este precursorul lor. În același spirit, pentru Lenin, comunismul este „sovietul plus electricitatea”, iar la rândul său Maiakovski va erija electricitatea într-o zeitate a noii societăți. Previziune care se va confirma mai ales de cealaltă parte a Oceanului, căci Statele Unite o vor folosi atât de intens, încât vor deveni rapid campionii planetei. Însă Parisul nu se va lăsa mai prejos și își va onora în continuare statutul de „oraș-lumină”. Nu e nevoie să aducem alte exemple, nici să evocăm opere literare, plastice sau cinematografice, concluzia, unanim acceptată, se impune de la sine: a sosit vremea electricității.

„Starea de noapte” persistă, ca dat propriu unui artist sau al unei ființe, dar noaptea va suferi transformări radicale. Chiar dacă nu o elimină definitiv, electricitatea modifică radical percepția nopții, precum și felul în care aceasta e distribuită: odinioară împărtășită de toată lumea, noaptea delimitează din ce în ce mai puternic orașul – aflat sub semnul nopții „electrice” – de sate, care sunt, în schimb, slab iluminate. Chiar și în cadrul orașului intensitatea luminoasă revelă ierarhia politică și financiară a cartierelor. Puterea hotărăște amplasarea și numărul surselor de lumină, sporind astfel diferențele din cadrul rețelei urbane. Noaptea „electrică” nu e aceeași în centru și la periferie. Dacă luna rămânea indiferentă la astfel de arbitraje, electricitatea li se supune. Distribuită inegal, ea intervine în percepția nocturnă a orașului și introduce un decalaj flagrant, pe care îl regăsim în nocturnele urbane, motiv predilect al multor artiști moderni. Cel mai adesea ei se polarizează pe inima orașului, nucleul său luminos, acolo unde amestecul de falsă zi și de noapte produce acea alianță impură care îi seduce pe toți petrecăreții. Asemenea fluturilor de noapte, artiștii se îndreaptă spre centrul luminat de noile făclii, evitând semiîntunericul suburbiilor, care neliniștesc și amplifică vechile spaime. Nocturnul urban nu are nimic omogen. Diferențele de intensitate luminoasă

Mi)

K

*

A

tf. I

M* W

Albert Marquet (1849 – 1912), *Pont Neuf, noaptea*, 1935, ulei pe pânză, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

confirmă ierarhizarea oraşului. Regăsim astfel în noapte diviziunile zilei.

Inventarea electricităţii a fost precedată de o serie întreagă de descoperiri, care au condus la apariţia unor surse de lumină necunoscute înainte. Ele vor modifica atât atmosfera interioarelor – camere, săli de lectură –, cât şi pe cea din teatre şi mai ales pe cea de pe străzi. Spre deosebire de lumânare, a cărei flacără pâlpâie şi încântă tocmai prin fluctuaţia luminii pe care o produce, noile lămpi cu gaz procură o lumină întotdeauna egală, liniştitoare, calmă. Noul sistem de iluminat învâluie în pace spaţiul interior, în care noaptea impune o seninătate odihnitoare. Fără umbre, limpede, liniştit, interiorul îndeamnă la coborârea în sine şi la concentrare, indispensabile cititorilor pe care îi întâlnim de la pictorul german Georg Friedrich Kersting şi până la

Adolf von Menzel sau Felix Vallotton. Desigur, gazul luminează noaptea, însă noaptea continuă să fie prezentă, oarecum implicit, pentru că niciunul din cei absorbiţi de cărţi nu o uită, ci dimpotrivă, se cufundă cu pasiune în ea. Noaptea serveşte drept cadru exterior cititorilor care se delectează cu activitatea lor solitară, în încăperi luminate de lămpi dispunând de virtuţi necunoscute până acum. Personajele acestea coabitează cu noaptea, de aici vine sentimentul de plenitudine şi de ordine interioară pe care îl degajă. Astfel invadată de lumină, noaptea nu mai suscită spaime. Atunci când în inima tenebrei se iveşte o insulă de lumină, cititorul, în noaptea protejată, se poate abandona fără teamă cărţilor.

Lămpilor din interior le vor corespunde, la exterior, felinarele. Aceste globuri care se înalţă pe stradă la intervale regulate ne apar

Ixon Kaufmann, *Fluture de noapte*, 1898, ulei pe pânză, Musée de Mazovie, Plock.

asemenea unor astre urbane în noaptea pe care o atenuază. Cum nu pot cuprinde decât o arie restrânsă în jurul lor, felinarele degajă în inima nopţii o luminozitate blândă, un soi de clarobscur. Ele realizează o tranziţie subtilă, dar lumina lor, aşa cum cineva a spus atât

de frumos, „nu rupe vraja nopții”. Pictorii Europei centrale, de la Praga la Varșovia și Budapesta, vor cultiva o veritabilă poetică a felinarelor ce dau un aer familiar nopții, fără însă a-i afecta prezența. Lămpile cu gaz ale felinarelor biruie, în parte, noaptea, și nasc astfel incertitudinea interstițiului, proprie nopților cu lună plină. Lumina lor ne permite să regăsim ambiguitatea prielnică relațiilor intime și plimbărilor discrete. Noaptea nu a pierdut integral seducția obscurității, încă îi mai păstrează secretul.

Odată impusă, electricitatea va determina o schimbare radicală de atmosferă. De acum înainte pictura va prefera să restituie imaginea de ansamblu, orașul surprins în centrele sale nevralgice – Pont-neuf sau Concorde – arterele și bulevardele. Generalizarea iluminatului declanșează o agitație extremă, o dinamică a mijloacelor de transport și o condensare umană absentă din nopțile de până acum. Electricitatea transformă noaptea într-un soi de „zi socială” în care demultiplicarea activităților îi modifică radical experiența. Noua sursă de energie dilată limitele nopții și face posibilă continuarea multor îndeletniciri și distracții, astfel încât diferența dintre zi și noapte devine tot mai imprecisă. Unora le place să trăiască atunci când alții dorm, alții, atunci, își câștigă pâinea. Noaptea își pierde liniștea, devine activă, este cuprinsă de agitație, iar orașul, sub influența electricității, devine locul privilegiat în care se produce această mutație. Pictorii o înregistrează.

Nopțile fără electricitate privilegiau peisajul natural, adesea înlocuit acum de oraș. Nopțile de odinioară erau lente; cele noi, confruntate cu prezența unui iluminat continuu, programat și sigur, accelerează ritmurile și

Alexander Gierymski (1850 – 1901), *Piața Wittelsbach din München*, 1890, ulei pe pânză, Muzeum Narodowe, Varșovia.

devin agitate. De îndată ce apare electricitatea, dinamismul se impune. Natura ca esență își pierde prioritatea și se afirmă, din plin, Istoria. De obicei absentă din peisajele nocturne, istoria își manifestă plinar prezența în nocturnele urbane. Eternitatea ciclului cosmic e înlocuită cu distribuția eclerajului, pe care puterile locale o administrează cu autoritate: noaptea urbană depinde de el. Această modificare înscrie noaptea într-o durată istorică, este noaptea nouă, noaptea societăților industriale. Noapte a orașelor care nu mai dorm.

Rari sunt pictorii care se sustrag electricității, pictând orașe

cufundate în beznă. Atunci când o fac, își propun să reactiveze forța întunericului, cu toate neliniștile pe care acesta le produce într-un spațiu care s-a dezobișnuit de obscuritate. Dramaturgul Louis Sébastien

Mercier nota: „Parisul e cufundat cu totul în beznă cea mai primejdioasă”. Uneori, orașul plonjează într-o noapte care, pentru o clipă, reînvie în versiunea ei angoasantă. Ciudate și tulburătoare, orașele cufundate în întuneric par a se îndepărta de modernitate, regăsind eternitatea opacă a peisajelor de odinioară. Orașul, în lipsa curentului, iluminat doar de lună, devine un spațiu al nesiguranței, al prezențelor disimulate, al amenințărilor. Oraș al panicii. Avatar al nocturnelor urbane, punând în evidență rolul electricității în viața omului modern, care îi resimte absența ca pe un soi de tulburare irațională. Noaptea „electrică” nu a alungat întunericul, ci l-a modulat și a instaurat un spațiu intermediar cu care locuitorii orașelor s-au obișnuit. Ei o iubesc pentru că astfel pot continua să privească străzile și clădirile, însă altfel. „Ce frumos e un oraș noaptea”, scrie Roman Bohringer; așa e, căci rămânem în continuare făpturi sociale, având, pe de altă parte, acces la alte dimensiuni, mai ascunse, ale ființei. Noapte a scriitorilor și, mai ales, a fotografiilor. Noaptea, nu mai putem percepe orașul decât iluminat. Și toată lumea știe că lumina nu poate lipsi decât în situații excepționale, catastrofe, războaie, accidente... Mai presus de toate, de întunericul acesta ne e frică, pentru că noaptea, cu toții o admitem, orașul modern nu poate fi decât scăldat în lumină. Altfel, se instalează angoasa și panica. Derută a orașului scufundat în întuneric. Ca odinioară Bucureștiul cufundat în întuneric de Ceaușescu: socialitatea nopții e anulată, teama se instalează.

Activități și excese

József Rippl-Ronai (1861 – 1927), *Femeie ținând o colivie*, ulei pe pânză, Magyar Nemzeti Galeria, Budapesta.

În peisajele nocturne, activitățile care se prelungeau până târziu în noapte erau în general solitare. Benevol, acestea nu implicau

Edward Hopper (1882 – 1967), *Farmacie*, 1927, ulei pe pânză, Museum of Fine Arts, Boston.

eforturi fizice deosebite și nu dădeau impresia unor constrângeri dificile cărora personajele li s-ar fi supus de nevoie. Acestea păreau să-și continue îndeletnicirile din plăcere, plăcerea lucrului săvârșit fără grabă pentru a amâna ora somnului. Or, munca

de noapte nu va mai fi aceeași în societățile industriale, care o impun pentru a asigura ritmul necesar și a nu întrerupe ciclul producției. Munca își pierde bucuria de altă dată și este percepută de acum încolo ca o dereglare a ritmurilor biologice, o povară impusă mai ales muncitorilor, nevoiți să o accepte. Obligatorie și lipsită de atracție, munca nocturnă va fi asimilată adesea cu alienarea specifică societății capitaliste. Nu e văzută cu ochi buni, iar romanele, îndeosebi, deplâng această practică, fiind considerată împotriva naturii. Despre ea se crede unanim că nu poate avea decât consecințe nefaste pentru cei constrânși să i se supună. Rari sunt cei care o aleg de bunăvoie. Munca nocturnă devine parte integrantă a identității orașului modern, care nu se odihnește niciodată și impune continuarea activităților. Electricitatea este unul din motivele care explică această situație, poate cel mai important, căci, fără întreruperi, ea luminează și produce energie. Lumina sa artificială asigură vizibilitatea indispensabilă noilor industrii, care, într-un fel, se impun pe fondul înfrângerii parțiale a nopții. Domnia nopții pierzându-și hegemonia, precizia strictelor alternanțe de odinioară dispare, instaurându-se, într-o măsură mai mare sau mai mică, „ziua continuă”. De acum înainte gările nu se vor mai închide, minele nu își vor mai întrerupe exploatarea și nici uzinele funcționarea: noaptea, omul lucrează, sapă, călătorește și continuă astfel, cel mai adesea de nevoie, îndeletnicirile zilei. Faptul acesta va fi perceput întotdeauna ca o formă de exploatare, ca o consecință a rentabilității atât de căutate de societatea industrială capitalistă. Ea angajează și câștigă lupta cu noaptea, noapte care nu va mai fi nicicând ce a fost odinioară. Noapte îngenunchată.

Vincent van Gogh (1853 – 1890), *Cafeneaua, seara*, 1888, ulei pe pânză, Rijksmuseum Kroller-Muller, Otterlo.

Și totuși, noaptea urbană nu este supusă cu totul legilor producției; transgresiunile își găsesc adesea teren prielnic în cotloanele și în ascunzătorile în care, neîmblânzită, noaptea „adăpostește lumea celor pe care ziua socializată îi alungă” (38). Comportamentele proscrie, interzise, profită de riscul și de primejdia pe care le implică noaptea. Încă rebelă, ea trezește, la marginile orașului sau în cartierele mărginașe, întunecate și puțin frecventate, pulsuni criminale, gusturi perverse, raporturi blestemate. Baudelaire, care nu admira la teatru decât „candelabrul de la Comedia Franceză” cu scânteierile sale luminoase, este pasionat de noaptea interlopă a

orașului, cu „partea de umbră” care o definește. De îndată ce se lasă noaptea, poetul se „luminează”. De îndată ce interdicțiile au fost suprimate, noaptea cartierelor mărginașe devine periculoasă, căci atotputernica electricitate este redusă aici la o prezență minimă: „doliul profund al nopții”, pe care îl exalta Baudelaire, se așterne atunci când lumina se rarefiază. Doliu care produce aceste „comportamente excesive” pe care ziua le atenuează și obscuritatea le protejează. Unii investesc atunci teritoriile nopții, la adăpostul tenebrelor, prielnice asasinatelor și violului. În tabloul său *Omorul* (p. 95), Cezanne redă, într-un spirit mai apropiat de Zola decât de Baudelaire, violența nopții urbane: noapte a periferiilor fără măsuri securitare, a străduțelor obscure în care ies la iveală pulsuni asine. Mai târziu se va face o adevărată cartografie a maidanelor și a locurilor fără de reper în care se impune, așa cum spunea Arthur Rimbaud, „timpul asasinilor”. În astfel de locuri se petrece acțiunea multor romane polițiste sau a textelor lui Bernard Marie Koltes – *Pe cheiu! de vest, în singurătatea câmpurilor de bumbac* autor atras, ca Baudelaire și atâția alții, de această noapte profundă, diferită de aceea a orașelor care nu dorm niciodată. Aici, el îi regăsește pe marginali, pe dealeri și pe amănți; noapte a contrastelor, noapte sălbatică, „prietină a criminalului”. Noapte pe care a iubit-o și Jean Genet, care plănuia să îi consacre locul central, între *Ocna* și *Moartea*, în trilogia sa neterminată. Noapte în care ne adâncim pentru a fugi de zi, noapte în care se sparg zăvoarele, iar pericolele, nu lipsite de plăcere, se multiplică, noapte a pierzaniei care îi mistuie pe protagoniști. Ferindu-se de atotputernica electricitate, ei se refugiază în adăposturi urbane, secrete și nesigure, refractare falsei zile a bulevardelor și a piețelor centrale. Locurile acestea de la marginea orașului, scăpate de sub influența becurilor și a lămpilor, le convin singuraticilor

Eugène Delacroix (1798 – 1863), *După naufragiu*, 1846, ulei pe pânză, Muzeul Pușkin, Moscova.

bi i „9

f/r

Paul Cezanne (1839 – 1906), *Omorul*, 1867 – 1870, ulei pe pânză, Walker Art Gallery, Liverpool.

violenți și pulsuniilor lor devastatoare, suferințelor și năpăstuiților, care tânjesc mereu după ceea ce le lipsește. Dacă în clarobscurul interioarelor lui Rembrandt era posibil ca Dumnezeu să

se arate, la ceasul modernității, în întunericul orașului, ne așteptăm mai curând să fim martorii unei crime. Aici, ea își găsește un context favorabil. Hăituită de electricitatea care se infiltrează și se impune, noaptea este nevoită să-și restrângă aria de acțiune, însă acolo unde rezistă, pe maidane și terenuri în paragină, puterea ei de a trezi „ființa întunecată”, cu „partea sa negativă”, se amplifică din ce în ce mai mult. Câștigă în intensitate ceea ce pierde în extindere. Căci acum orașul, și nu locurile îndepărtate, precum străfundurile pădurii sau marea nesfârșită, ca odinioară, constituie cadrul în care ființa asocială, răzvrătită, ființa care nu acceptă nicio interdicție, își manifestă dorințele neîmplinite, distrugătoare și se dedă răzbunărilor criminale. Explorând orașul, ea reușește să-și găsească adăpost în aceste locuri abandonate care o împing spre abisul nopții dintâi, noaptea crimei originare. Căci crima are întotdeauna de-a face cu întunericul. În privința asta, toți artiștii, de la Shakespeare la Hugo, sunt de acord.

Petrecheri insomniace

„Noaptea, esența nopții nu te lasă să dormi”, scria Maurice Blanchot, transformând astfel nu somnul, ci insomnia în starea care eliberează puterile nopții și pune stăpânire pe ființa aflată sub influența sa. Împrumutând un termen creat de Robert Mușii, am putea spune că insomniacul devine un „nocturnal”. Dacă Macbeth își pierde somnul, ca

Giovanni Boldini (1842 – 1931), *Nocturnă în Montmartre*, ulei pe pânză, Museo Giovanni Boldini, Ferrara.

Raoul Dufy (1877 – 1953), *Zâna Electricitate* (detaliu stânga sus: lumini în noapte), frescă, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.

pedeapsă pentru crima pe care a comis-o, și devine un prizonier al nopții și al iadului său agitat, alții trăiesc ceea ce se numește o „insomnie euforică”, care prelungește până în zori, printr-un soi de beție, experiența festivă a nopții. Ceea ce îi împiedică să doarmă, atât prin diversitatea plăcerilor pe care le propune, cât și prin disprețul cu care „nocturnalii” privesc somnul. Ei îl resping pentru că somnul, care respectă ritmurile sociale și regenerează energiile indispensabile activităților diurne, îi face să rateze experiența nopții. Somnul – acordul este unanim – vizează integrarea și armonizarea cu normele sociale; a-l alunga înseamnă să te erijezi într-un disident, să te răzvrătești împotriva puterilor lui și a tot ceea ce el comportă ca semn

de „supunere”. Nesupunerea față de conduitele conformiste și transformarea stării de veghe atât într-o sursă de excitație, cât și într-un reflex polemic, sunt caracteristici ale „petrecăreților” pe care Alfred Delvau îi definește astfel în *Orele pariziene* – „majoritatea sunt oameni de o rară forță intelectuală [...]. Filosofi al căror creier continuă să ardă ca o flacără atunci când cel al muritorilor de rând fumează asemenea unui simplu lampion peste care a suflat vântul obișnuinței” (39). Să nu dormi înseamnă să-ți revendici apartenența la această specie rară, pentru a face din petrecerea nocturnă o dovadă de neintegrare, de revoltă de salon, de nesupunere mondenă. Petrecerea este „contratimpul” zilei, ea îngăduie să ne desprindem de logica utilului pentru a ne abandona risipei și inutilului, lucrurilor pe care societatea, mai ales cea capitalistă, le disprețuiește. Prin sfidarea pe care o lansează valorilor zilei și ordinii sale, astfel de ritualuri capătă forța unui refuz implicit. Toți cei care nu se împacă cu exigențele normative ale zilei se încredințează nopții, în numele așteptărilor neîmplinite și al tulburărilor nerezolvate. Rătăciți în labirintul zilei, ei se predau nopții. Noaptea îi consolează și le oferă perspectiva unei răscumpărări, care de data aceasta nu se mai bazează pe o intervenție divină, ci pe o sărbătoare profană. Ne regăsim tocmai prin ceea ce ne pierde, ne încredem în „pojghița” petrecerii, în gratuitatea și lipsa de eficiență practică pe care aceasta o implică. În felul său, insomnia petrecăreților e simptomul unui disconfort, al unei revolte elitare, al unei nesupunerii de grup. Oare ce spune Giovanni Boldini, pictorul suspectat de exces de mondenitate, în convulsionata sa viziune nocturnă a cartierului Montmartre? Că ne place să ne pierdem atunci când ne îndoim de certitudinile zilei, că petrecerea se contopește cu noaptea, pe care, de altfel, nu o poate supune, sau poate că preferă să se complacă în noapte? Insomniacii petrecăreți au cultivat o astfel de relație ambiguă cu noaptea: solidari și speriați de singurătate, ei veghează împreună la căpătâiul zilei pe care nu o pot iubi. Refugiul lor e noaptea. Insomnia le e scăpare. Revolta lor e gratuitatea.

Însă, dincolo de toate aceste motivații, întâlnim la mulți „nocturnali” o neputință reală de a dormi, o dorință de a se pierde și uneori de a se regăsi grație bucuriei de a se simți singuri printre ceilalți. Indiferent de motivele care îi determină să o prefere, noaptea le oferă o soluție acestor dezamăgiți ai zilei, ce caută în baruri și cafenele o „socialitate” diferită de

Leon Spilliaert (1881 – 1946), *Autoportret*, 1908, acuarelă pe hârtie, Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

f și

ai

Franz Radziwiłł (1895 – 1983).

Autoportret în cămașă roșie, 1930, ulei pe pânză, Landesmuseum, Oldenburg.

cea diurnă, mai liberă, autonomă, nesupusă constrângerilor obișnuite. Există temeri care te împiedică să te culci, precum există frustrări care provoacă insomnii. Și astfel, ca să ne întorcem la Blanchot, „oamenii care dorm prost [...] fac ca noaptea să fie prezentă” (40). Este exact ceea ce fac *Păsările de noapte* ale lui Dennis Hopper. Nemulțumiții zilei nu au somn. Noaptea îi primește pentru ca a doua zi, refugiați după perdele, să poată deplânge soarta lumii. Prizonieri ai ineficienței, ei apără experiența festivă. Petrecerea îi atrage, ziua le repugnă. Despre o nesupunere e vorba aici. Despre o revoltă personalizată, despre o marginalitate asumată. Noapte salvatoare, noapte înșelătoare. Pentru că diminețile sunt tulburi, distracțiile trebuie să reînceapă, pentru că nu mai e nimic de sperat, trebuie cheltuit totul; pentru că ești singur, trebuie să li te alături celorlalți. Ca să uiți de zi. Acestui scepticism diurn îi răspunde veghea nocturnă. Tocmai această stare o regăsim în celebrul film al lui Michelangelo Antonioni, *La Notte*, care se sfârșește cu deziluzia zorilor.

Pentru unii – cei mai dezamăgiți – noaptea instaurează un „vid social”, în timp ce pentru alții ea înlesnește constituirea unei alte structuri umane, un fel de contra-putere ce vindecă rănilor efectuate de ierarhiile stabilite și de ordinea cotidiană. Adevărate microsocietăți nocturne, barurile și cluburile de noapte își au obișnuințele lor, protocoalele lor; acestea din urmă atrag în măsura în care introduc legi respectate de comunitate, norme care nu tulbură „esența nopții”, licențe acceptate în secret. Se impune astfel o „socialitate” nouă, alternativă. Fie că e abia schițată sau topografiată în detaliu, această socialitate își atrage adepții tocmai pentru faptul că e diferită. Socialitate nocturnă. A nu dormi poate fi un blestem, dar și o alegere. Evadare căutată, refugiu bine venit. Noapte a veghii fără somn.

De la Toulouse-Lautrec la Degas, de la Manet la Hopper, regăsim fericirea aceasta neliniștită în nopțile urbane.

„Insomnia euforică” le e specifică mai ales parizienilor sau locuitorilor altor capitale, care se pot delecta cu distracții pe care provincia le cenzurează, iar viața la țară le ignoră. Simptom al orașului care nu doarme niciodată și în care „nocturnalul” joacă rolul principal, „insomnia” flirtează cu „esența nopții”, o atinge ușor, dar nu ajunge niciodată până la miez. Miraj diafan, care nu provoacă dezordinea și nu trezește pofte interzise, insomnia nu-i este străină mondenului. Într-un fel, ea potențează uitarea „superficială” a zilei, și-i permite frivolului să se împlinească, iar dandy-ului să se desfete. Să „strălucească” în lumina rampei, în delectabile companii nocturne. „Petrecăreții”, acești anti-Macbeth, fug de un somn care nu le e neapărat interzis. Nu se consideră niște blestemați ai insomniei, ci aleșii ei. Oscar Wilde le e prinț, iar Jean Cocteau moștenitorul.

Atunci când capătă un caracter excepțional, sărbătoarea înfruntă întunericul întregului oraș și îl contestă grație focurilor sale de artificii ce afirmă dimensiunea comunitară a evenimentului. Dacă până acum numeroși artiști au pictat orașe în flăcări – uneori aproape exclusiv, precum portughezul Diego Pereira (activ între 1630 și 1658) –, fapt explicabil prin calitățile plastice deosebite ale motivului, în secolul al XIX-lea incendiile devastatoare sunt înlocuite cu focuri de artificii. O lumină deopotrivă excesivă și explozivă învăpăiază atunci cerul cu o viteză care nu poate decât să accentueze însuflețirea generală, entuziasmul colectiv. Lumina cerului, incendiat de aceste arteziene din flăcări, se proiectează preț de câteva clipe asupra orașului care refuză somnul. Oraș transformat în salon de această ceremonie decorativă, care alungă noaptea și oferă un sentiment de solidaritate împărtășită. Focurile de artificii reușesc să atenueze rupturile din cadrul societății și unesc, fugitiv, întreaga comunitate urbană. Noaptea este un cadru prielnic unor astfel de reuniuni; prin intermediul pirotehniciei și al scânteilor care strălucesc pe cer, ea face cu puțință ca utopii niciodată realizate să se împlinească pe durata unei petreceri. Deși doar în mod iluzoriu, orașul se unește în noaptea festivă. Noapte în care somnul e interzis. Noapte socializată, niciodată solitară. Noapte a veghii comunitare și a sărbătorii reconciliatoare. Noapte a „insomniei euforice”, căreia îi urmează, întotdeauna, dimineți dificile. Dar cel puțin, timp de o noapte sau mai multe, totul a fost uitat. Totul se șterge pentru o clipă, recompensă trecătoare a petrecerii nocturne.

Noaptea politică

Cioran scria în *Caiete* – „Rolul insomniei în istorie. De la Caligula la Hitler. Am aflat că împăratul Caligula nu putea dormi. Neputința de a dormi este o cauză sau o consecință a cruzimii? Tiranul veghează, este ceea ce îl definește” (41). Ce impact poate avea această insomnie a tiranului asupra supușilor săi, cum e noaptea lor? Noapte în care forțele securității pot năvăli în orice moment, spărgând ușile, trezind din somn, arestând. Orice putere totalitară va căuta să profite de noapte, pentru că astfel, lipsiți de apărare, oamenii vor opune mai puțină rezistență, iar intervenția se va petrece mai rapid. Descinderile au loc atunci când lumea doarme, limitând reacțiile din jur. Autoritățile profită astfel de vulnerabilitatea omului surprins și de singurătatea sa, însă știu că prin această strategie instaurează teroarea, care ucide somnul și tulbură noaptea. Noapte în care se fac percheziții și arestări.

James Abott McNeill Whistler (1834 – 1903), *Nocturnă în negru și auriu*, 1875, ulei pe pânză, The Detroit Institute of Arts, Detroit.

noapte în care se ucide și se surghiunește, noapte nesigură. Acolo unde nu mai există niciun mijloc de protecție nocturnă, care să poată liniști, acolo unde puterea nu se mai complică nicicum cu niciun fel de interdicție juridică, acolo se instalează noaptea în care se poate petrece orice, noaptea tuturor pericolelor. Într-unul din poemele sale, Brecht povestește cum mesagerii împăratului chinez descind după miezul nopții pentru a trimite său, căci el exploatează și exasperează astfel angoasa latentă pe care a instalat-o. În secolul XX, Hitler sau Stalin vor exersa această practică până la perfecțiune. Pentru a se putea manifesta din plin, dictatura instaurează frica de noapte: ea poate interveni oricând, fără preavizuri și precauții. Omniprezența sa se manifestă atât în spațiu, cât și în timp: nimic nu îi scapă. Și astfel, se adoptă o veritabilă strategie a surprizei. Heiner Müller povestește

Honore Daumier (1808 – 1879). *Fugarii sau Emigranții*, ulei pe lemn, Musée de Petit-Palais, Paris.

f!

%m a”.

yg

Vv

Francisco de Goya y Lucientes (1746 – 1828), *Lupta din 3 mai 1808 – Împușcarea revoluționarilor madrileni*, 1814, ulei pe pânză, Muzeul

Prado, Madrid.

În exil un ministru căzut în dizgrație. Noaptea politică își are originea în timpurile cele mai îndepărtate. Tiranul care nu doarme atentează la somnul comun și descurajează orice încercare de rezistență: el cultivă amenințările nopții.

r

Dintotdeauna, din rațiuni de stat sau pentru a-și intimida supușii, puterea acționează în timpul nopții. Recursul sistematic la noapte, din care sistemul își face un aliat, își are rostul arestarea nocturnă a tatălui său, în Berlinul de Est. Aleksandr Soljenițin și mulți alții menționează practici similare în Rusia, căci, se știe, nimic nu deosebește puterile totalitare: pretutindeni, ele acționează la fel. Iar intervențiile nocturne se generalizează, exercițiu de intimidare practicat unanim: dincolo de cei arestați și de cei asasinați, este vizată întreaga populație. Atunci când ușile pot fi sparte, oamenii smulși din pat iar casele răvășite, nimeni nu se mai simte în siguranță. Se instaurează astfel frica de noapte – noapte plasată sub puterea polițienească a unui stat omniprezent. În 1984, roman care face autopsia terorii, Orwell notează: „Întotdeauna veneau să te ridice noaptea”. La același lucru face referință Iannis Xenakis, care numește *Nopti* operele pe care le dedică prizonierilor politici din Spania, Grecia și Portugalia. Nopti care distrug orașele, nopți politice plasate sub autoritatea unei descinde în zori, înainte ca efectele nopții să se destrame. Putere care veghează și supraveghează; putere ce pune stăpânire pe noapte, făcând-o transparentă și întreținând astfel spaima colectivă, cea mai bună metodă pentru a cultiva supunerea generalizată. Nimeni și nimic nu i se poate sustrage, nici măcar noaptea. Și de aceea merită amintită decizia simbolică a revoluționarilor care în august 1789 – la mai puțin de o lună de la Căderea Bastiliei

(plHppniP.x

jâj-jălvv's T!

puteri care profită de beznă pentru a acționa mai eficient. Intervenția nocturnă, simptom specific terorii.

În lucrarea sa *Nocturnejuridice* (42), Christian Atias trasează etapele care au făcut ca democrațiile să instaureze protecția domiciliului pe timp de noapte. Însă vechile obiceiuri nu vor fi niciodată sacrificate pe deplin, iar poliția încă mai știe să exploateze efectul de surpriză, respectând în același timp codurile: hotărau inviolabilitatea domiciliului până în zori. Nimănui nu-i e permis să-l violeze! Simptom al dezicerii de arbitrarul monarhic!

Noaptea se fac arestări – în trecut, ca și astăzi –, dar și execuții. Dacă, la Paris, în timpul Terorii, decapitățile sunt puse în scenă în zori, asemenea unor spectacole care atrag mulțimea și afișează o teatralitate perversă, în alte locuri plutoanele de execuție trag cel mai adesea noaptea și tot atunci se prăbușesc condamnați\tare Chagall (1887 – 1985).

Războiul, 1964 – 1966, ulei pe pânză, Kunsthau, Zürich.

nații. Tabloul lui Goya, \jtpa din 3 mai 1X08 – împușcarea revoltaților madrileni (p. 102), nu face decât să confirme această practică recurentă, întreținerea spaimelor nocturne, ascunse în om, face parte dintr-o strategie a puterii care nu se limitează la teritoriile zilei.

Însă noaptea se urzesc și comploturile, și tot noaptea se plănuiesc loviturile de stat. Puterea știe că noaptea e prielnică adversarilor care, ca și ea, își fac din noapte un aliat. Secretul

întâlnirilor este mai bine păstrat noaptea, iar întunericul favorizează întrunirile suspecte. În *Iulius Cețar*, Shakespeare plasează conjurația lui Brutus în plină noapte. Și nenumărate exemple, de la Büchner la Hugo și Musset, confirmă această tradiție: noaptea se pun la cale atentatele. Tenebrele îi unesc pe adversari, pe care ura nu îi lasă să doarmă. Noaptea clandestină este cealaltă față a nopții politice. Celălalt versant al său: astfel se pregătesc timpurile noi. *Demonii* lui Feodor Dostoievski sau *Dreptii* lui Albert Camus amintesc virtuțile unei nopți din care orice conspirator sau terorist încearcă să își facă un aliat. Ei confirmă astfel faptul că „noaptea este o umbră care servește politic” (43). Iar Fidel Castro, care își arestează opozanții în timpul nopții, nu își schimbă el oare în fiecare noapte patul? Reversibilitate a nopții care îl unește pe stăpân cu adversarii săi. Cu toții se tem de noapte. Însă și adversarii, care pregătesc pe ascuns răsturnarea dictatorului, profită de întunericul protector, ca și cum noaptea ar asigura condiții prielnice oricărui act politic nedemocratic. Noapte a terorii, între arestări și asasinate.

Noaptea au loc violuri și spargeri, noaptea se ucide și se face dragoste. Noaptea, totul este exacerbat. Pasiunile, dar și dezastrele. Sexul și beția petrecerilor insomniace, descinderile poliției și groaza distrugerilor războiului: case în flăcări, bombe care explodează, moartea care pânzește de peste tot. Războiul supradimensionează climatul nopții politice, o duce până la extrem, căci de acum înainte

Pablo Picasso (1881 – 1973), *Guernica*, 1937, ulei pe pânză, Museo Nacional Reina Sofia, Madrid.

puterea internă este înlocuită cu dușmanul extern, care transformă dorința de distrugere în lege. Nici el nu ignoră faptul că lovind pe timp de noapte nu poți decât să-ți mărești avantajul psihologic asupra populației adverse. Populația supusă bombardamentelor nocturne își pierde capacitatea de rezistență, este cuprinsă de angoasă și nu mai știe cum să scape. Noaptea este aliata oricărui atac. Atac ce își propune atât să distrugă fizic, cât și să destabilizeze din punct de vedere psihic. Strategie care folosește efectele nopții. Noaptea de panică, avatar al nopții politice. Honore Daumier spune toate aceste lucruri în *Fugarii* (p. 103).

Mai aproape de noi, tablourile lui Karl Hofer cultivă relația patetică dintre ruinele războiului și singurătatea ființei care, corp descărnat, strigă cu disperare într-un peisaj lunar, pe fondul unui

dezastru urban. Pământul devastat pare atunci și mai distrus... Ca de obicei, noaptea amplifică disperarea. Din noaptea politică se trece într-un soi de noapte mitică, nu cea a omului de la începuturi, ci a omului de la sfârșit. Nu a omului reînviat, ci a omului abandonat, care continuă să reziste pentru a chema pentru o ultimă dată în ajutor cerul gol, cerul de unde au căzut bombe și de unde nu răspunde nimeni. Lumii pe cale de a se naște îi răspunde lumea care se sfârșește. Între cele două, omul, dublu al lui Christ, se înalță în mijlocul dărâmăturilor. Al cui mesager a fost el oare? Ce speranțe a ucis? Căror dezastre trebuie să le supraviețuiască? Împinsă până la ultima sa limită, noaptea politică reunește eternitatea și istoria. Preț de o clipă, ele se contopesc.

La Max Beckmann sau Franz Radziwiłł (pp. 109 – 110), omul este absent, iar pustiirea e totală, ceea ce conferă orașelor distruse, cufundate în nopți, o dimensiune apocaliptică. Luna luminează locurile devastate, iar ruinele pustiite atestă amploarea catastrofei. De nesuportat, aceste nocturne urbane ating dimensiuni fantastice, căci par uneori să își aibă originea în viziuni la fel de tulburi precum cele ale lui Mosiu Desideriu, devenit celebru pentru orașele sale prăbușite și pentru clădirile în flăcări pe care le-a pictat, preves-Harmann Bachmann (1922 – 1995), *Ruine în flăcări*, 1948, ulei pe carton, Galerie Moritzburg, Halle/Saale, Staatl.

m

M

Karl Hofer (1878 – 1955).

Omul care strigă, 1924, Gemäldegalerie.

Mg

Xi

Neue Meister, Dresda.

tind parcă timpurile ce aveau să vină. Ceea ce la Mosiu Desideriu ținea de o proiecție mentală, se convertește aici în experiență istorică. Noaptea este propice războaielor și exceselor pe care acestea le implică – unul din motivele privilegiate ale expresioniștilor! Căci războiul a fost tunelul la capătul căruia ei au descoperit nu ziua, ci persistența nopții ca sursă de dramă și derută!

Uneori amploarea distrugerii devine însuși subiectul operei, acordând un loc cu totul secundar naturii, redusă doar la lună, ultim supraviețuitor nocturn. Ca în *Guernica* (p. 105), tablou în care masacrul, ajuns la punctul culminant, confirmă practica specifică

oricărei puteri: să lovească noaptea. Luna, ce pare agățată ca un felinar stins, eșuează în toiul masacrului, asemenea unui semn menit să evoce legătura intimă dintre noapte și teroare.

Și, pentru a aminti un singur exemplu, Noaptea din 4 august confirmă faptul acesta. În secolul XX au mai existat și alte nopți asazine, devenite celebre: Noaptea cuțitelor lungi, Noaptea de cristal, și multe altele. Colectivă sau individuală, noaptea politică nu are nimic protector. Aici, pericolele nu își mai au originea într-o natură suspectă, ci într-o societate infectă. Degenerescența puterii o contaminează, transformând-o în principalul său aliat. Iar teroriștii, nu contribuie și ei oare la deriva nopții? Noaptea politică va fi întotdeauna instrumentalizată de o tabără sau de cealaltă.

Coșmaruri urbane

Orașul este atât de legat de modernitate, încât cristalizează toate proiectele și reunește orașul, mai ales după Primul Război Mondial, devine un monstru labirintic, figură tentaculară, spațiu care aneantizează identitățile, comunitate diformă în care insul se pierde, iar pericolele pândesc la tot pasul. Văduvit de aura sa modernistă, orașul atestă un eșec, și mai presus de toate, se dovedește a fi dublul contrar al proiectului inițial: nu mai apare ca un loc al împlinirii comunitare, ci ca spațiul în care comunitatea e distrusă. Astfel, orașul devine infernul pe care însăși societatea l-a plăsmuit, haos lipsit de principii de ordine, mașinărie înnebunită, structură fracturată. Din ordinea atât de așteptată nu mai subzistă decât grămezi de cioburi și astfel se conturează mitul tulburător al *Metropolis-ului*. Acesta îi va inspira pe cinești, mai ales pe expresioniști, și în special pe autorii germani și pe artiștii plastici precum George Grosz, care vor sonda consecințele războiului și modul în care acestea au perturbat tragic imaginarul uman. Orașul nu se mai definește printr-o ordine rațională și o administrare eficientă, ci prin aglutinări de mase umane și prin catastrofele care se abat asupra lui. Orașul este

George Grosz (1893 – 1959), *Metropolis*, 1916 – 1917, ulei pe pânză (detaliu), Colecția Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Otto Dix (1891 – 1969), *Femeia-lună*, 1919, ulei pe pânză, SMPK, Nationalgalerie, Berlin.

toate eșecurile acesteia. Oraș utopic, transformat rapid în oraș catastrofic, ambivalență izvorâtă din războaiele și revoluțiile care au marcat începutul acestui „secol scurt”, așa cum a fost numit secolul XX.

Mai mult ca niciodată, orașul se va erija într-un centru al artei și al istoriei. Nu va înceta să fie investit cu toate virtuțile noului și în același timp afectat de cele mai cumplite dezastre. Orașul este locul în care se împlinește esența secolului, cu contrastele sale și cu viteza care îl va caracteriza de acum înainte: el simbolizează atât respingerea vechiului, cât și cultul progresului; este sursa speranțelor care nu-și vor găsi egal decât în decepția care va urma. Valorile se convertesc repede în opusul lor, iar

Franz Radziwiłł (1895 – 1983), *Prăbușirea avionului lui Karl buchstätter*, 1928, ulei pe pânză, Museum Folkwang, Essen.

Gomora timpurilor moderne. Nu o Gomoră sexuală și cheltuitoare, ci una fizică și indiferentă față de principiul individuării. Tabloul lui Grosz (p. 108) trimite tocmai la esența secolului XX, definit drept „vârsta mulțimilor” dominate de tehnologii și de atracția ideologiilor. Orașul va fi un loc de pierzanie în care ziua și noaptea nu își mai urmează una celeilalte, ci se contopesc, instaurând o omogenitate indistinctă. În *Meiropolis*, soarele strălucește, iar felinarele rămân aprinse. Neavând acces la natură, care lipsește cu desăvârșire, locuitorii, prizonieri ai acestei construcții copleșitoare, sunt proiectați într-o lumină incertă, în același timp naturală și artificială, precum și într-o durată imobilă. *Metropolis* confruntă omul cu o experiență unică, deopotrivă excitantă și alienantă, experiență a excesului în care devorăm un timp imobil, încremenit într-un prezent etern. Blestem al orașului monstru, în care ziua și noaptea nu se mai disting.

Otto Dix, apropiat de Grosz, pictează un monstru lunar în zbor deasupra unui oraș aglomerat și înțesat de lămpi, *Femeia-lună* (p. 108). Nu pare să vină de altundeva, ci mai degrabă să își aibă originile în oraș, să fie făurit chiar de el; iar apropierea cromatică practică de Dix subliniază tocmai faptul că monstrul îi aparține orașului, că este parte integrantă a substanței acestuia. Însuși orașul este cel care zămislește înfricoșătoarea apariție, convertire grotescă a „spiritului lunar” atât de drag romanticilor: într-un fel, Dix imaginează versiunea opresantă, modernă a acestuia. Orașul plămădește monștrii unei nopți care a încetat să mai fie noapte.

Noaptea lui Beckmann, tablou pictat în aceeași perioadă, ar putea fi considerată fie o figurație a nopții, fie afiliată nopții politice. Ambele ipoteze sunt plauzibile, căci, trebuie să admitem, categoriile

nocturnului propuse aici au o anumită doză de porozitate și de imprecizie: ne propunem să identificăm modalitățile în care noaptea a fost abordată, și nu să realizăm un catalog precis al acestora. *Noaptea* lui Beckmann confirmă această neclaritate: este deopotrivă generică și istorică, noapte a angoasei și noapte a terorii. Noapte de după război, dar și noapte ce evocă temerile ancestrale. Din exasperarea trupurilor ciopârțite, din retorica și din panica lor se naște o viziune. Viziune în care aflăm, în modul cel mai violent cu putință, ce îi poate face omul omului. Nimic nu indică „noaptea”, și totuși, Beckmann își intitulează tabloul *Noaptea*: noapte a sufletului care a coborât în tenebrele urii și a produs distrugerile cele mai cumplite. Întruchipare de coșmar, expresie a răului.

În accepțiunea sa post-utopică, orașul este un spațiu din care natura a fost exclusă, în favoarea construcțiilor care se multiplică și se năruie, în care agitația atinge cote nebănuite, în care singurătatea e interzisă, iar intimitatea imposibilă. Plasând orașul sub semnul nopții, artiștii amplifică acel climat de angoasă specific atât filmelor negre, cât și celor expresioniste. Ei exploatează potențialul angoasei urbane, ca dat esențial al modernității. Vom regăsi mai târziu această atmosferă în filmele științifico-fantastice, unde va deveni un teren de predilecție: teama pe care o suscită coșmarul nocturn, în care clădirile se surpă și extraterestrii aterizează. Panicilor exploatate prin tehnologia imaginilor virtuale li se mai adaugă încă angoasa nopții, persistență arhaică. Noapte de care fugim mai mult decât o căutăm.

Max Beckmann (1884 – 1950), *Noaptea*, 1918 – 1919, ulei pe pânză, Nordrhein Westfalen, Düsseldorf.

Un tablou dintr-o perioadă mai târzie, *Noaptea pelicanilor* de Rainer Fetting (p. 111), plasează în fundal siluetele unor clădiri învăpăiate de o lumină ce pare artificială, în vreme ce luna plină – știm ce virtuți magice are! – domină cerul, iar în prim-plan zboară, în mod straniu, pelicani. Să fie oare întoarcerea unei naturi refulate care invadează orașul? O apariție angoasantă a păsărilor, inspirată de celebra viziune a lui Hitchcock? O viziune urbană sau mai degrabă o noapte cotropită de fantastic? Și una, și alta, fără îndoială, plasate sub semnul enigmei fără de răspuns. Astfel se explică persistența sa. Secretul longevității sale. Regăsim aici noaptea urbană în toată complexitatea sa, noapte a omului singur printre oameni, noapte a orașului în ruine, noapte a fricii, și nu a împlinirii. Noapte în care

dorința de supraviețuire e pusă la încercare. Noapte în care polițiștii pot pătrunde în case, în care funiile se pot înnoda, iar bombe pot să cadă. Noapte tristă, noapte confuză. Ceea ce a început la adăpostul

Rainer Fetting (1949) *Noaptea pelicanilor*, 1986, ulei pe pânză, Besitz des Künstlers/ Raab Galerie, Berlin/ Londra.

felinarelor sfârșește în coșmarul proiectoarelor. Noaptea politică se plasează sub semnul devastator al secolului care a cunoscut două regimuri totalitare, fascismul și comunismul. Acestea au pervertit esența nopții. Au dezvoltat „capacitatea negativă”, nu pe cea a omului, ci pe cea a puterii necenzurate, indiferentă oricărei practici democratice. Astfel s-a abătut asupra Occidentului marea Noapte din care a ieșit mutilat pentru totdeauna.

Sala întunecată

Paginile 112 – 113:

Hamlet de William Shakespeare, spectacol regizat de Antoine Vitez, Teatrul Chaillot, Paris, 1982.

Pagina 114:

Veneția salvată de Hugo von Hofmannsthal, spectacol regizat de André Engel, Liceul Aubanel, Avignon, 1986.

Experiența teatrului a început să fie pe deplin nocturnă doar în urmă cu aproximativ un secol. E recentă asocierea lui cu noaptea, asociere ce azi pare să îl definească, întunericului legat de orar – de la deschiderea teatrelor publice la Veneția, în secolul al XVIII-lea, reprezentațiile au loc seara – i s-a adăugat apoi, datorită lui Richard Wagner și teatrului pe care el l-a deschis la Bayreuth, obscuritatea în care este cufundată sala. Aceasta din urmă va fi asociată de acum încolo nocturnului, iar spectatorii vor plonja în „starea de noapte”, cu toată eliberarea de zi și excitația specifică pe care aceasta o implică. Treptat, departe de Bavaria, în orașele europene se va instala o continuitate între obscuritatea străzii pe care se îndreaptă publicul spre teatru, pe jos sau în trăsură, și cea a sălii, cufundată în întuneric. Acest dublu întuneric pecetluiește începutul modernității în teatru. El se va impune ca o condiție prealabilă, pe care toate practicile viitoare, fie că o vor respecta sau nu, vor trebui să o ia constant în considerare. Nu mai există teatru fără noapte. Iar vocația scenică se măsoară adesea în funcție de raporturile pe care artistul le întreține cu noaptea. Ziua o contrariază și abia la căderea serii, atunci când întunericul se impune, iar interdicțiile sunt suspendate, actorul occidental își poate începe

exercițiul acela particular care îți cere să te golești de tine pentru a te deschide alterității reprezentate de rol. Dacă adoptăm distincția lui Jouvet, putem afirma că un *comedian*, manipulator îndemânat al personajelor și în același timp marioneta acestora, își practică meseria oricând, în timp ce *actorului*, mai aproape de artistul care înțelege să trezească o parte din sine pentru a încarna personajul pe care îl interpretează, noaptea îi este necesară. O așteaptă, se pregătește pentru ea, e gata la ora întâlnirii! Noaptea trezește ceea ce rațiunea supraveghează: darul jocului pretinde această eliberare trecătoare, această confruntare cu propriile enigme, căci pe scenă actorul trebuie să răspundă chemării venite din noapte: „Cine ești?” Asemenea unui Oedip, de data asta învins de întrebarea Sfinxului, el nu poate să rezolve enigma. Știe el, oare, cine este atunci când noaptea l-a eliberat? Măreția lui e pe măsura neputinței de a găsi soluția. De fapt, nu i-ar mai rămâne decât să spună, simplu, „eu”. Un „eu” care include personajul și actorul, trupul și limba, grație unei alchimii victorioase care nu durează decât o noapte. Numai „actorul-poet” (44) la ceas de veghe obține acest aliaj impur și efemer, revelație a ființei și consecință a unei vocații. El îl antrenează cu sine pe spectator și, împreună, se îndreaptă spre orizontul ce apare dincolo de teatru și către care tind. Pentru a ajunge acolo, actorul își face din noapte un aliat, convins că astfel, în acest atelier ferit de lumina zilei, barierele se estompează, cenzura se șterge, metalele se contopesc. Noapte utopică a actorului dincolo de norme, genial și unic. Noapte cu care se hrănește și în care se pierde, noapte a rătăcirii și a nașterii, întuneric care duce la lumină. Astfel am putea interpreta magnificul tablou al lui Hopper, i pe care îl admirăm tocmai pentru că este „teatral”: *Actorii*. Ei lasă în urmă „pădurea întunecată”, cum o numea Dante, și par să se îndrepte spre cei care le-au fost martori. Sunt ca și purificați. Sunt încă actori, dar și oameni marcați de călătoria terminată. Sfârșitul spectacolului, care le redă interpreților acea inocență dintâi și acel adevăr al ființei pe care, de secole, tradiția li-l refuză, este asimilat la Hopper unei ieșiri din noapte. Nu vor ști să răspundă primei întrebări a lui Hamlet, „Cine-i acolo?”, dar acum sunt acolo, ieșiți din noapte, îmbătați de lumină. Abia eliberați de spectacol, încă neintegrați în viață. Ca la aplauze. Se află suspendați în plină stare intermediară, condiție a actorului, nu numai în timpul reprezentației, ci și după aceasta. Vocație și destin ale acestor trudituri ai teatrului cărora noaptea le permite să joace pe scenă,

uitându-se și regăsindu-se. Identitatea lor poartă amprenta acestei coabitări cu „dublul” căreia îi priește întunericul în care sunt cufundate locurile teatrale: în accepțiunea sa modernă, marele actor va fi

Tragedia endogonidia AîX, spectacol de Romeo Castellucci/
Rafael Sanzio, Marsilia, 2004.

Întotdeauna un romantic îndrăgostit de noapte. Pentru că se împotrivește zilei, actorul devine un erou nocturn.

Wagner a stins lumina în sală. Mai întâi din motive sociologice: pentru a deplasa autoritatea dinspre public spre scenă, căreia voia să îi acorde dimensiuni mitologice, scenă pe care, astfel pusă în evidență, avansează eroii din Nibelungen. Paritatea de altă dată dintre cei doi poli, scena și sala, e sacrificată în favoarea unui platou care nu mai tolerează reprezentativă, este obligată să tacă și să privească. Wagner îi interzice mondenitatea propriei sale expuneri, atât de prețuită odinioară, și îi acordă o responsabilitate nouă: privirii distrase îi urmează privirea captivată. Iată scopul reformatorului din Bayreuth.

Odată instalată în sală, noaptea atenuează diversitatea socială: în felul său, ea democratizează asistența. Lipsită de lumina care îi îngăduie să citești chipurile și să recunoști protagoniștii, să descifrezi funcțiile și să apre-

V

Electra după Euripide și Sofocle, spectacol regizat de Mihai Măniușiu, Teatrul Național din Oradea, 2004.

nu Noptile scenei aroganța unui public dezinvolt și sfârșește prin a-i impune tăcerea. Noaptea din sală îl dezbară de aroganța sa tradițională, invitându-l să respecte universul sacru al scenei și să se lepede de frivolitatea sa de odinioară. După ce a domnit secole de-a rândul în sălile de teatru, „clasa de lux” este definitiv ghilotinată la mai puțin de o sută de ani de la Revoluția Franceză. Lipsită de lumină, aceasta nu se mai poate afișa și, decăzută din fostele-i atribute somptuoase, ca și din vocația crezi podoabele, sala se aseamănă cu peisajele nocturne refractare la diversitate: este supusă ordinii unitare. Odată ce diferențele au fost șterse, privilegiile atenuate, iar sexele uniformizate, sala wagneriană cufundată în întuneric nu are decât o singură vocație: *să privească* și nu *să se privească*. Sub puterea nopții care o absoarbe, vechea sa autonomie se transformă în dependență. Wagner opune eclerajului uniform sală/ scenă, specific teatrului *à l'italienne* pe care îl proscribe, lumina scenei și obscuritatea

sălii. Întunecată, sala se lasă absorbită de lumina ficțiunii scenice, a cărei atracție publicul o simte plenar. Wagner introduce și cultivă acest raport de fascinație pe care spectatorul „noptii” îl resimte pentru cântărețul cufundat în „ziua” scenei. Înnegurând sala, el antrenează publicul într-o experiență ce conferă spectacolului o vocație „religioasă” și morală pe care nu o mai cunoscuse până atunci: trebuie să ne bucurăm? Să ne întristăm? De-a lungul secolului, răspunsurile vor fi mereu altele. Brecht vedea în această decizie sursa nenorocirilor viitoare și cerea restaurarea luminii, pentru a menține publicul într-o stare de alertă; alții o vor asimila cu o nouă demnitate a spectacolului, despovărat de nevoia de supunere față de public, pe care o respectase secole de-a rândul. Nici astăzi nu știm dacă trebuie să admirăm sau să deplângem întunericul de la Bayreuth.

Pentru a pune capăt aroganței narcisiste a sălii care păcătuia prin prea multă prezență, Wagner o cufundă, așadar, în întuneric și îi dă un aspect fantomatic. Interpretul care intră în scenă nu mai poate distinge chipurile, nici nu se lasă intimidat de prezența „marilor roluri” urbane: el joacă în fața unei adunări de spectre. Acestea îl fascinează precum o „gură de întuneric” și îi permit, prin contururile lor șterse, să dobândească o libertate care altfel i-ar rămâne interzisă. Nu se mai expune și, nici revoltat, nici nesupus, actorul eliberat de noaptea în care se ascunde sala, accede la propria sa noapte. Sala întunecată se predă și în același timp îl ajută pe actor să-și elibereze resursele secrete, spre satisfacția spectatorilor/ voyeuri care spionează scena. Dincolo de teatru se conturează un raport polemic între noapte și zi. Cu acest nod de contradicții se va confrunta întregul teatru al secolului XX, de la Stanislavski și Meyerhold la Brecht și Jean Vilar.

Timpul și umbra

Teatrului și literaturii sale nu le lipsesc nopțile. De la noaptea de care profită Antigona pentru a-l îngropa pe fratele său Polinice la noaptea cu care se confruntă Macbeth sau Hamlet, de la „noaptea de vară” a Titanei și a lui Oberon la „noaptea romană” a lui Titus și Berenice, de la nopțile lui Hugo la cele ale lui Feydeau, de la cele ale lui Büchner la cele ale lui Strindberg, nopțile sunt numeroase, derutante și puternice. Le iubim și le cunoaștem, însă aici este vorba de noaptea care cuprinde platoul, noapte scenică, și nu literară, noapte a spectatorului ghemuit în întuneric și a scenei întunecate. Noapte pe care au făcut-o posibilă gazul și electricitatea, noapte care, prin

intermediul tehnicii, devine experiență fizică, precum și percepție estetică. De altfel, această relație se va perpetua de-a lungul secolului, căci „efectul de noapte” va depinde întotdeauna de sursele de lumină și de permanența lor îmbunătățire. Artificială, noaptea teatrului depinde de amplasarea proiectoarelor, precum și de modificările acestora, care fac posibile performanțe de fiecare dată inedite.

Agamemnon de Eschil, spectacol regizat de Peter Stein. Teatrul Schaubühne, Berlin, 1981.

Noaptea care constituie apanajul scenei moderne poartă, fără deosebire, amprenta instrumentelor cu care aceasta din urmă e echipată. Acest prealabil material nu trebuie ignorat: nocturna teatrală este înainte de toate un artificiu tehnic.

Iluminarea cu gaz, care reglează intensitatea curentului, îi va permite teatrului să scape de lumina uniformă furnizată de sursele naturale, căci lumânările, care, așa cum știm, determinau durata unui act de tragedie, nu pot asigura decât o lumină constantă și nemodulabilă. Ele fac scena vizibilă, însă fără a produce vreun efect dramaturgie: lumina, redusă la funcția de a lumina, rămâne indiferentă narațiunii și nu întreține niciun raport cu aceasta. Povestea se desfășoară autonom, iar referințele la relațiile dintre noapte și stările personajelor sunt strict textuale. Uneori pot apărea anumite umbre pentru a accentua atmosfera dramatică sau se poate ca lumina rampei, care vine de jos, să dea un aer straniu chipurilor actorilor care, pe fond negru, se detașează în prim-planuri fantomatice, apariții spectrale ale căror trupuri rămân ascunse în întuneric (dar acesta este un aspect ce ține de reprezentare, și nu are decât legături indirecte cu narațiunea). Practica abuzivă a jocului cu fața în avanscenă, folosit mai ales de „monștrii sacri” ai epocii, se explică prin eclerajul rampei, pe care mai târziu regizorul avea să îl critice și să îl deplângă. El este cel care va impune, polemic, jocul cu spatele, cu toate implicațiile de respingere a vechilor obiceiuri și de afirmare a unor coduri noi pe care acesta le presupune. Dacă privim imaginile de epocă, așa cum o face Maria-Ines Aliverti în frumoasa carte pe care o consacră actorilor din secolul al XIX-lea (45), aceștia par să se asemene cu figurile laice ale acelui pictor anonim, citat deja, cunoscut sub denumirea de *Maestrul candeliei*, în operele căruia gurile se deschid exagerat, iar în ochi strălucesc stranii reflexe de lumânări. Pe pânză ca și pe scenă, expresia fizionomică este esența jocului.

Lumânările cedează apoi locul gazului și electricității care, odată ce se impun, vor ilumina întregul platou. Rampa va fi repede suprimată, iar proximității starurilor îi va urma îndepărtarea de avanscenă a grupurilor de interpreți în care actorul dispare. Acesta nu mai este singur, văzut din față, în relație directă cu publicul, ci, înscris în decoruri reconstituite cu grijă, se dedică dimensiunii comunitare a unei echipe și expresiei corale care atestă preeminența scenică a unei „socialități” colective, înfăptuirile scenei naturaliste, care se impune și datorită eclerajului, mai întâi cu gaz, iar apoi electric, îi permit să arate platoul în integralitatea sa și să redea trecerea timpului, cu toate efectele pe care acesta le are asupra psihismului personajelor. De acum înainte, momentele unei zile se desfășoară sub ochii unui public care descoperă dinamica, necunoscută până aici, a luminosului și a întunericului, a zilei și a nopții. Scena naturalistă va urmări acest ciclu, arătând cum se lasă seara și cum se așterne noaptea. A venit timpul nopții în teatru.

Simboliștii îi vor radicaliza prezența, iar noaptea temporală va fi înlocuită de noaptea ca atmosferă generală. Noaptea care pune stăpânire pe lume. Noaptea care intră în case și derutează spiritele căci, așa cum spune Monique Borie, odată cu Maeterlinck, maestrul curentului, „marea noapte shakespeareană revine sub forma unui teatru al tenebrelor” (46). De acum încolo, nocturnul folosit ca atmosferă favorabilă morții care bânuie și spectrelor călătoare duce la dispariția treptată a materiei, ca și la istovirea extremă a zilei. În spiritul simbolismului, scena va încerca să îndeplinească această primă exigență a dematerializării, reluată la nesfârșit, cu riscul de a i se supune uneori în mod prea explicit. Celebrul critic Francisque Sarcey confirmă acest fapt atunci când deplânge frecvența „efectelor de noapte” (47) în spectacolele simboliste. De la Lugné-Poe la Meyerhold-ul primei perioade, „efectele de noapte” abundă, ca o consecință a acestei căutări a misterului care se îndepărtează de rațiune și se teme de lumină. Prin văluri a căror transparentă „imaterială” se opune opacității materialelor naturaliste, se întrezăresc siluete ce par umbre nesigure, în timp ce noaptea înăbușă cuvintele, produce *liăison* de Robert Wilson, spectacol regizat de Robert Wilson, Festival d'Automne, Paris, 1979.

murmure repetitive, psalmodiază rugi profane. „Evanescența” aceasta are un caracter polemic, ea își propune să „derealizeze” scena,

iar cultul nopții face parte integrantă din ansamblul procesului. Misterul le priește fantomelor care detestă lumina, iar această lumină nu e doar redusă la minimum, ci capătă un aspect straniu prin ocultarea surselor din care provine. Camuflarea proiectoarelor întreține atmosfera „mistică” deoarece, asemenea puterii divine, o lumină a cărei sursă nu poate fi identificată vine „de peste tot și de nicăieri”. Astfel, ascunzându-și sursa, se impune, impersonală și neliniștitoare, nocturna simbolistă.

La sfârșitul secolului XX, mari spectacole vor confirma nevoia de noapte pe care o formulase îndeosebi teatrul lui Maeterlinck. Acestea sunt strâns legate, iar, de exemplu, pentru spectacolul *Moartea lui Tintagiles* din 1996 Claude Regy imaginează, împreună cu scenograful Daniel Jeanneteau, un spațiu închis, obscur, traversat de câteva raze de lumină, spațiu în care se aud voci și se discern cu greu contururi. Lentoarea nu poate decât să se alieze cu ieșirea din ritmurile cotidiene, specifică nopții, în care timpul se dilată, și se anunță extincția. Ca pe vremea primilor simbolști, Regy ascunde sursele de lumină pentru a crea acea obscuritate omogenă pe care expunerea oricărei tehnologii refractare „misterului” nu ar fi putut decât să o compromită. Elogiu perfect al umbrei. Regy reușește să reconstituie atmosfera acelei obscurități care definește teatrul lui Maeterlinck și să-l cufunde pe spectator în ea: noapte spectrală. Noapte în care „poți să auzi pășind un înger”, noapte a geamătului, și nu a țipătului, a întunecării duse până la limita vizibilului. Noapte fără speranța zilei, noapte fără soare. La rândul său, Denis Marleau își însușește această noapte în spectacolul său *Orbii* din 2002, reducând personajele la niște chipuri imobile care se detașează în noapte asemenea unor efigii sculptate de lumină. Nimic nu se clintește, domnește eternitatea unei nopți infinite, în timp ce cuvintele se deapănă lent, repetiție nesfârșită în întuneric, fără repere, fără frontiere. Nu există teatru simbolist fără noapte. Iar scena nu reușește să o arate cu adevărat decât prin soluții extreme, care restituie nopții nesfârșitul prezenței ei: noapte a stingerii, ecou slab, sfârșit, al tulburatei nopți shakespeariene. În noaptea lui Maeterlinck moare o lume, în cea lui Shakespeare se agită întreg universul.

Noaptea scenei naturaliste este o noapte concretă, o noapte obiectivă determinată de ciclul revoluțiilor solare; noaptea simbolistă, dimpotrivă, se eliberează de orice prezență a materiei pentru a se

plasa într-o durată imobilă, imuabilă, în afara timpului. Noapte pe care ziua nu o alungă, nopte care intră pe sub uși și invadează casele, camerele. Naturaliștii descoperă noaptea ca pe o experiență a tranziției circulare, a succesiunii ciclice care influențează comportamentele umane, simbolisții se încred în nopte ca o condiție perenă și un dat sigur, ca o extindere tăcută a tenebrelor.

Putem oare uita că piesa cu care începe modernitatea teatrală, în accepțiunea actuală a termenului, este *Pescărușul*, și că Cehov își plasează opera încă de la început sub semnul a două nopți? Noaptea naturalistă și noaptea simbolistă reunite. Ele trebuie să comunice, deoarece Kostia vede în noaptea „reală” care se așterne asupra lacului scenografia cea mai potrivită pentru ca piesa lui, care prevestește noua nopte planetară, să poată răsună în toată splendoarea sa. Cele două nopți se completează una pe cealaltă. Cehov le înlănțuie și plasează *Pescărușul*, această piesă despre artă, sub semnul lor

Iluzia comică de Pierre Corneille, spectacol regizat de Giorgio Strehler, Odeon – Théâtre de l'Europe, Paris, 1985.

comun. Ceea ce începe astfel se sfârșește la fel căci, la finalul *Pescărușului*, noaptea grea din afară, violentă, furtunoasă, și noaptea din interior, nopte a eșecului și a singurătăților, se reunesc pentru a-i lua cu ele pe Kostia și pe Nina, tinerii care le-au sfidat. Învinși de nopte.

De la tenebre la întoarcerea la lumină

Noaptea estompată a simbolisților nu va rezista războiului. Și nici cea naturalistă. Din dărmături și din dureri se va ivi fie ziua avangardelor, întotdeauna luminoase, detestând întunericul, care li se pare incompatibil cu timpurile moderne și cu omul nou, fie o altă noapte, noaptea expresionistă, o replăsmuire neliniștitoare a nopții gotice. Aceasta se va manifesta mai ales în cinematografie, însă nici scena nu îi va rămâne străină. Noaptea aceasta, plină de contraste și de agresivitate, confirmă rătăcirea omului, omul destinat tenebrelor, pe care nimeni și nimic nu îl mai poate salva. Noapte „expresivă” în măsura în care scena, și mai ales studioul cinematografic, restituie o realitate „deformată” sub presiunea personajelor dezorientate, torturate fără încetare de energii nocturne nesupuse. Noapte a derutei și a revelațiilor neașteptate. Aici, întunericului echilibrat și egal al simbolisților îi urmează tensiunile dintre întuneric și lumină, lupta dintre atmosfera nocturnă și violența razelor care o destramă,

distorsiunile scenografice, „expresiile” materiale ale tenebrelor cărora le cedează personajele. Iluminatul electric furnizează mijloacele pentru ca noaptea expresionistă să poată însoți destinele agitate ale oamenilor și să redea intensitatea violentelor lor lupte interne. Noaptea eului derutat contaminează lumea și o cufundă în întuneric. Nu există expresionism fără de noapte. Fără noaptea sa. El este noaptea însăși.

Brecht nu rămâne indiferent la seducția nopții și, marcat de „Pădurea neagră” în *Baal* sau în *jungla orașelor*, va resimți atracția acestor nopți extreme. Nopți al căror principal procuror va deveni, câțiva ani mai târziu. S-a dus vremea tenebrelor, a sosit timpul zilei, iată convingerea care va sta la baza întregii estetici brechtienne. Aceasta intenționează un proces general scenei occidentale, proces care implică și prezența nopții. Astfel începe renunțarea la „calea întunericului” deschisă de Wagner, practică de naturaliști, cultivată de simbolisti, exacerbată de expresioniști, pentru a se înscrie pe „calea luminii”. Brecht atacă mai întâi sala întunecată care își are originile în teatrul de la Bayreuth pentru a cere, în numele dreptului la judecată critică – care se opune fascinației – revenirea la eclerajul publicului: în teatrul său, acesta nu va mai fi cufundat în întunericul care, acuză Brecht, întreține o pasivitate periculoasă. Brecht își propune să o bulverseze în favoarea stării de veghe în care se exercită spiritul critic și care împiedică judecata să doarmă. Brecht alungă obscuritatea din sală și promovează, pe scenă, evidența surselor de lumină. Toate acestea în numele unei etici a muncii teatrale menite să refuze disimularea și să elimine întunericul. Adversar al nopții, Brecht evidențiază *a contrario* impactul acesteia, prin fricile pe care i le inspiră și prin măsurile de precauție pe care reclamă. „Ziua” lui Brecht seamănă cu o cetate zidită pentru a rezista vrăjilor nopții. Tocmai pentru că i-a resimțit atracția, el încearcă să se protejeze și pune la punct un sistem de apărare atât de temeinic. Brecht a făcut totul pentru a învinge noaptea expresionistă și, mai mult decât atât, noaptea romantică. Să revendici filiația zilei și a luminii înseamnă, afirmă el, să te îndepărtezi de tenebre pentru a instaura un alt context de receptare, în care scena nu mai fascinează și în care se impune rațiunea. Nu își va atinge decât parțial scopurile: azi știm și admitem că noaptea i-a rezistat, iar ziua nu a învins. Tenebrele de la Bayreuth nu au cedat în fața proiectoarelor de la Berliner Ensemble.

Moartea lui Tintagiles de Maurice Maeterlinck, spectacol regizat de Claude Regy, Teatrul Gerard Philipe, Saint-Denis, 1997.

Platonov de Anton Pavlovici Cehov, spectacol regizat de Eric Lacascade, Avignon, 2002.

Noaptea lui Vilar

„Noaptea războiului” de-abia se sfârșise în 1946, când Jean Vilar, la sfaturile lui René chiar și însoțit de un grup de prieteni, invita la descoperirea nopților Sudului, în incinta palatului Papilor. Festivalul de la Avignon s-a impus de la bun început datorită redescoperirii unui loc deosebit, pus în valoare de climatul nopții. Nu departe de Avignon, la Arles, Van Gogh simțise puterea îmbătătoare a nopții provenșale, iar mai târziu Pablo Picasso, Marc Chagall sau Nicolas de Staël o admiraseră sau o exploraseră. E de ajuns să observăm nocturna avignoneză, *Pont des Arts, noaptea* (p. 149), unde de Staël dezvoltă un contrast intens între noaptea înconjurătoare și eclerajul lunar al podului din Avignon. Un vis în care totul este limpede, o noapte fără demoni, o împăcare. Noaptea provenșală, descoperită după cel de-al Doilea Război Mondial, i-a atras pe pictori, dar, mai ales, a marcat teatrul. A fost noaptea lui Vilar.

Vorbind despre reprezentarea tragediei grecești, Roland Barthes comentează raportul special care se instalează între jocul în aer liber și doza de neprevăzut pe care acesta o presupune; spectacolul devine astfel mai fragil, dar cu atât mai seducător. Fără adăpost, neprotejat, spectacolul în aer liber permite reprezentații cărora capriciile meteorologice le pot conferi efecte de neatins într-o sală ori pe care, dimpotrivă, le pot perturba sau chiar anula. Pentru a evita astfel de situații, Max Reinhardt, cel care s-a aflat la originea reprezentațiilor în aer liber a celebrei moralități *Jedem/am* la Salzburg, a hotărât să construiască o incintă închisă în care spectacolele se puteau refugia în caz de intemperii. Din aliat, aerul liber devine atât de lesne un inamic. Preț care trebuie plătit, risc al experienței. La Avignon, Vilar a hotărât să o încerce și, fără protecții, să o facă să dureze.

Dacă în decursul secolului, de la Bussang la Florența sau Salzburg, au mai existat și alte locuri în care s-a jucat în aer liber, Vilar a

Marie Tudorde Victor Hugo, spectacol regizat de Jean Vilar, Avignon, 1955.

consacrat la Avignon domnia nopții. Nu o noapte obținută

artificial într-o sală închisă, ci o noapte cosmică, independentă și imensă, care îi reunește, de-a valma, pe actori și pe spectatori. Ea îi apropie, permițând astfel teatrului să avanseze până la capătul nopții, să o experimenteze și să o simtă, să se teamă de ea și să o traverseze. Trebuie să admitem că noaptea acordă o dimensiune nouă spectacolului în aer liber. Cea a unui pact încheiat cu fața ascunsă a zilei, zi „a cărei pleoapă este noaptea”, așa cum spunea poetul persan Omar Khayyam. Aici ea nu se închide, ci se deschide când obscuritatea pune stăpânire pe oraș, iar palatul este cufundat în întuneric. Atunci, fiecare se îndreaptă spre întâlnirea cu un teatru solicitat să apară din noapte și să se bucure de ceea ce doar ea dispune. La Avignon spectacolele și nopțile servesc aceleiași cauze, iar Vilar a intuit lucrul acesta. Alianță care asigură impactul mitologiei sale. Reușită a nopții provenșale.

Odată cu *Prințul de Homburg*, capodopera lui Kleist, Vilar, care nu avea nimic dintr-un romantic, descoperă noaptea romantismului german. Avea să îi urmeze *Cidul* lui Corneille. Reuniți datorită lui Gerard Philipe, noaptea provenșală ne-a îngăduit să-i vedem pe cei doi protagoniști înaintând pe scena goală, sub stelele cerului din sud. La Avignon, Vilar este un raționalist contrariat, care știe, totuși, să mobilizeze resursele pulsionii romantice pe care o trezește noaptea, pulsione *a priori* străină naturii sale. Această tensiune originară se află la baza identității Avignonului, festival care nu va putea fi niciodată disociat de semnătura fondatorului său. Ca și festivalul de la Bayreuth. Wagner. Vilar. Două nopți!

Dacă „noaptea războiului” a fost una a diviziunii, noaptea Avignonului s-a vrut una a întregirii. Pariu al lui Vilar, care încearcă să reconcilieze astfel ceea ce a disociat Ocupația.

Și asta nu la lumina zilei, care poate trezi vechile ranchiune, ci la adăpostul nopții, care le domolește, estompând deosebiri și încurajând apropierea. Noaptea provenșală va fi gândită ca o noapte a împăcării. Noapte superioară și mai liniștitoare decât cea care „se deschide asupra ororii lumii”, cum spunea Heidegger, „atunci când ne privim aproapele drept în ochi”. Aici, bolta înstelată servește drept sprijin legii morale regăsite. Noapte kantiană. Vilar a știut să se folosească de paranteza romantică pentru a reabilita această ordine indispensabilă, care nu minte, nici nu acuză, specifică nopții în imuabilul său echilibru astral. Cu liniștea sa, cerul atenuează

conflictele care se declanșează pe scenă. Există o filosofie a nopții în proiectul lui Vilar, căci el știe să jongleze cu întunericul și cu lumina pentru a îngriji rănila fără a masca rupturile. Noapte a reunificării necesare.

Atunci când i s-a propus să preia conducerea teatrului de la Chaillot, Vilar, lucid, nu a sacrificat noaptea provensală. Și, cu o intuiție extraordinară, a propus la Paris o replică a ei. Aceasta a fost cea de-a doua noapte a sa, o reconstituire pariziană a nopții avignoneze. Vilar recunoștea astfel amprenta de neșters pe care pecetea nopții și-o pusese asupra esteticii sale, precum și asupra proiectului său politic. Ele nu trebuie despărțite, pentru că la Vilar atât noaptea, cât și teatrul au vocația de a uni. Aceasta este convingerea pe care regizorul o mărturisește atunci când răspunde acuzațiilor lui Jean-Paul Sartre afirmând că profesiunea de credință înscrisă în acronimul TNP nu se referă la „teatrul național proletar”, ci la „teatrul național popular”. Pentru a ajunge la o asemenea reconciliere, el s-a bazat și pe resursele nopții. Noaptea acceptă ceea ce ziua nu ar fi iertat niciodată. Nu neapărat o noapte a uitării, ci una a iertării: dorința a lui Vilar care a știut, mai bine ca oricare altul.

Disputa de Marivaux, spectacol regizat de Patrice Chereau, THP Villeurbanne, 1973.

m să depășească fracturi de nedepășit. El a militat pentru o înțelegere tacită, indispensabilă împăcării. Dacă Brecht revendica „ziua” diviziunilor, Vilar a căutat „noaptea” uniunilor. Prietenii lui Brecht i-au reproșat-o adesea.

Vilar a practicat alternanța între noaptea provensală și noaptea de la Chaillot pentru a instaura, în cadrul unei stagiuni, o continuitate între cele două, și a depăși astfel antinomia dintre adevărat și fals. Căci, de fapt, ceea ce contează este „experiența nopții”, trăită sub cerul din Provence sau simulată în grotă de la Chaillot. În întunericul scenei, eroii se impun datorită razelor precise ale proiectoarelor orientate asupra lor, în timp ce în întunericul sălii entuziasmele se trezesc. Efervescentă împărtășită grație nopții unificatoare. Vilar a făcut din nocturn, real sau artificial, contextul privilegiat al esteticii sale. Sunt de nedespărțit, și nimeni nu i-a întrebuințat resursele mai bine ca el. Resurse specifice scenei și care în același timp o depășesc. Căci Vilar a fost mai mult decât un om de teatru. Sensul pe care l-a dat nopții a fost până la urmă impregnat de accente politice rămase disimulate în

epocă. De la Avignon la Paris, ceea ce este pus în joc e relația Franței cu trecutul ei recent. Ea se cristalizează în imaginea eroului care, încarnat de Gerard Philipe, se profilează într-un cerc de lumină, figură a izbăvirii care învinge noaptea Istoriei fără a o denigra pe cealaltă, cea mare, Noaptea care adăpostește o asistență temporar reconciliată. Vilar cultivă noaptea în măsura în care reușește să afirme rezistența unui erou încununat de lumină: iată în ce constă dialectica vilariană. Întemeiată în palatul de la Avignon și reluată la Chaillot, ea calmează un „popor” prin spiritul romantic ale cărui energii Vilar, clasicul, a știut să le trezească. În timp ce el cultivă lupta fără învingător dintre clar și obscur, și nu lupta *clar-obscur-ului*, indeterminarea „gri-ului” beckettian începe să se facă simțită, timid, în micile teatre de pe *Rive Gauche*. Nu i-a sosit încă timpul. Vilar afirmă credința într-o noapte de care Beckett se îndoiește. Întunericul, reconfortant la primul, se disipează la celălalt. Claritatea contrastelor dispare în favoarea unei durate nedeterminate. Vilar rămâne maestrul nopții. Beckett este cel care se îndoiește de ea. Au fost contemporani, dar a trebuit ca încrederea unuia să pălească pentru ca scepticismul celuilalt să învingă. Beckett îi succede, în registrul nopții, lui Vilar.

Edward Hopper (1882 – 1967), *Comedianții*, ulei pe pânză, colecție particulară.

Ilumina Nordului

Giorgio Strehler, maestru al eclerajului, a adoptat mai întâi claritatea zilei brechtienne pentru a însera mai apoi, grație celor mai rafinate lumini ale Europei, experiența timpului și a efectelor sale asupra stării de spirit a comunităților goldoniene, ale căror capricii, influențate de apusul soarelui sau de venirea iernii, le-a înregistrat ca nimeni altul. Lumina i-a fost partener privilegiat în efortul de a cultiva o poetică rafinată a mișcării, și nu a stabilității. Ea restituie spectrul afectelor, în acord cu trecerea orelor și a anotimpurilor. Strehler nu va impune niciunul. Și, marcat de „spiritul luminilor”, va acorda nopții doar un loc secundar: nu îi priește. O regăsim ca deznodământ al *Gâlcevilor din Chioggia* sau al *Trilogiei vilegiaturii*, noapte înscrisă într-un ciclu, concluzie a unui parcurs, sfârșit al unui scenariu amoros. Nu se va impune în mod explicit decât mai târziu, în *Iluzia* și în *Don Giovanni*, unde Strehler s-a rătăcit într-un monumentalism nocturn care îi era străin. Sedus de melancolia crepusculului și de *sfumato*-ul lor subtil, el nu avea nimic dintr-un amant al nopții, pe care o accepta

fără să o exploreze cu adevărat. Îi recunoaștem geniul mai degrabă în lumina care moare decât în absența ei, în mișcarea de dispariție mai curând decât în dispariția însăși. Strehler va rămâne credincios „umanismului” european instaurat în secolul al XVIII-lea, marcat de încrederea ce precede căderea în noapte a romanticilor!

„Adevărații moștenitori sunt revoltați”, spunea Jerzy Grotowski, formulând astfel principiul unui raport contestatar cu moștenirea maestrului. Faptul acesta se confirmă la Patrice Chereau și la Klaus Michael Grüber, regizorii cei mai celebri care s-au apropiat de Strehler cu ocazia formării lor, și care, spre deosebire de el, au revendicat filiația nocturnului și a nopții. Noaptea Nordului îi atrage. Noapte căreia maestrul de la Milano i-a rezistat!

Apropiat de cultura germană și de sensibilitatea romantică, Chereau ocupă o poziție aparte în peisajul teatral francez: nu se poate împăca cu acesta, îl contrariază și îl atacă constant. Recursul la noapte va fi una din strategiile lui preferate de agresiune. Lumina caldă, vilariană, lumina naturală a Sudului, Chereau o va înlocui cu lumina rece a pictorilor olandezi, construită cu ajutorul unor soluții tehnice sofisticate, realizate în colaborare cu eclerajistul său André Diot. Noaptea lui Chereau nu îi îngăduie eroului să risipească tenebrele; acestea infiltrează întreg ansamblul, formând adevărate grupuri de siluete care nu sunt evanescente, ca la Maeterlinck sau mai târziu la Regy, ci dimpotrivă, agitate și turbulente, ca și cum noaptea ar tulbura afectele și ar întreține tensiunile. Tinerii, febrili și sălbatici, profită de protecția nocturnului în care totul se trezește fără precauții, fără menajamente, iar Chereau introduce noaptea în teatrul lui Marivaux, pentru a-i plonja personajele în pasiuni pe care nu le mai cunoscuseră niciodată până atunci. Scăldat în întuneric, teatrul lui Marivaux, care avea o reputație de frivolitate, dobândește, mulțumită lui Chereau, o altă intensitate: noaptea îi dă forță. Ea îi conferă o profunzime nouă, un mister neprevăzut, o cruzime exasperată. Este un Marivaux recitat prin Nerval! Un Marivaux al nopții.

Dacă în cazul lui Marivaux, Chereau proiectează noaptea asupra unui autor căruia aceasta îi lipsea, el îl descoperă pe Koltes, autorul său fetiș, tocmai grație pasiunii lor comune pentru noapte. Prealabil al afinității lor. Și astfel, nopții pădurilor din *Disputa* îi va urma o alta, noaptea urbană. Marginală și criminală, teren privilegiat pentru orice aventură extremă, pentru tot ceea ce nu se supune normelor și

conduce spre ceea ce e dincolo de limite. Ca și cum i-ar fi teamă că instituția l-ar putea secătui de forțele vitale – tocmai preluase conducerea teatrului Amandiers de la Nanterre – Chereau se consacră lui Koltes, acest Rimbaud modern care îi permite să-și păstreze romantismul nocturn. Koltes iubește noaptea și derivatele sale, ca, de altfel, și Chereau: spectacolele lor o confirmă. Noptii lui Marivaux, enigmatică și neliniștită, i-a urmat noaptea lui Koltes, violentă și crudă. Nopti ce structurează universul lui Chereau, care nu este pe deplin un „autor”, asemenea lui Bob Wilson sau Tadeusz Kantor, dar este, cu siguranță, mai mult decât un interpret. Atracția sa pentru noapte o atestă.

La începuturile sale, Grüber l-a întâlnit și el pe Strehler și, ca și el, a hotărât să-și facă singur luminile. Cei doi își doresc să producă ei înșiși acel supliment vizual care dă imaginii o dimensiune temporală sau o culoare afectivă precisă. Ca și Chereau, Grüber se va îndepărta de maestrul milanez pentru a regăsi treptat Germania și pe romanticii săi, al căror adept s-a declarat în mod explicit atunci când, pentru a-l pune în scenă pe Hölderlin, a reluat literal celebra pânză *Marea de sticlă* a lui Caspar David Friedrich. Noaptea germană se va impune în mod constant în spectacolele sale, în care instaurează o liniște pe care vorbele nu o tulbură și plasează scena sub semnul unei obscurități imobile, marcate de discrete pete de lumină. Grüber se situează la intersecția dintre Holderlin și Novalis, pe de o parte, și Caspar David Friedrich, de cealaltă parte. Noaptea sa poartă amprenta acestora, ea primește și derutează, experiență la care Grüber îl invită întotdeauna pe spectator, confruntat cu puterile nocturnului. Astfel se explică, la Grüber, acea liniște obosită, refractară strigătelor și plânsetelor, căci noaptea îi apare ca fiind „forma poetică a lumii”, care îl ghidează pe om spre acel centru al sinelui atât de elogiât de romantici și de Novalis în *Imnurile*, sale. La Grüber, o lumină care încă mai pâlpâie nu reprezintă, ca la Vilar, o șansă de renaștere, ci o ultimă rezistență, minimă și individuală, punct de reper înainte ca noaptea să absoarbă totul. Noapte a epuizării. Noaptea nu însoțește personajele pline de viață care se înfruntă și se sfâșie, ca în spectacolele lui Chereau: noaptea lui Grüber este o noapte de dinaintea dispariției. Prima este animată de Chereau, un artist bântuit de făgăduința tinereții veșnice, iar cealaltă de Grüber, un poet în pragul ultimului refugiu. Noapte a risipei la unul, noapte a reținerii și a rugăciunii la celălalt. Noapte laică și noapte

mistică, nopți contradictorii, pe fondul unei atracții împărtășite pentru nocturn.

În Franța, în anii 1980, André Engel s-a declarat explicit un admirator al nopții grüberiene. Mai mult, a radicalizat-o în spectacole care au devenit celebre pentru intensitatea întinericului: *Pentesilea* de Kleist sau *Veneția salvată* de Hugo von Hofmannsthal. Dacă Engel s-a situat de la bun început sub semnul nopții expresioniste din *Baal*, el nu se va îndrepta mai apoi, ca Brecht, spre lumină, ci va urma calea inversă, pentru a se cufunda mai adânc în noaptea pe care a transformat-o acum mai multe decenii în refugiul său favorit. Engel își propunea să îl testeze astfel pe spectator, confruntându-l cu experiența nocturnului, asemenea unui călător rătăcit în obscuritate, care pândește orice sunet și cele mai mărunte scânteieri. Noaptea este convocată aici în numele unui dispozitiv de receptare pe care Engel și colaboratorii săi îl apărau cu convingere: doar în noapte ochiul este viu și urechea atentă, afirmau ei! Astfel, teatrul, prin definiție un loc al văzului, este confruntat cu provocarea imposibilității de a vedea. Test esențial. Se încerca astfel alungarea optimismului zilei brechtienne, pentru a-i da nopții capacitatea de a vedea, proprie oricărui insomniac care îi rezistă. Abia atunci, pornind de la ceea ce este „de-abia vizibil”, vom putea percepe invizibilul. Este solicitată astfel vigilența unui om care stă de veghe, a unui paznic de noapte, rol pe care atât Grüber, cât și Engel doresc să îl dea spectatorului. Recunoaștem, în ecou, convingerea lui Blanchot, pentru care „noaptea, esența nopții, nu ne lasă să dormim”.

Hans-Jiirgen Syberberg va veni la Paris în 1984 cu un spectacol având un nume cum nu se poate mai explicit, *Die Nacht*, un montaj de texte articulate în special în jurul lui Wagner și al nopții, încercare a îndrăgostiților și apel al necunoscutului. Traversat de acea „lumină a Nordului” în care Syberberg și marea Edith Clever cufundau *Die Nacht*, „imnul nopții” teatrului pe care l-au murmurat a reînviat vechea tradiție a rapsodiilor și ne-a permis să ascultăm poeme, fragmente de scrisori, confesiuni, toate plasate sub semnul nocturnului. Noapte abstractă, purtată de o voce, însă anonimă, impersonală, fără nicio veleitate subiectivă. Pentru că răsună vocea nopții, Noaptea însăși se revela și ni se oferea. Ca o respirație profundă, care, în întineric, este mai puternică decât văzul. Noaptea a fost atunci mai ales un fapt sonor. Noapte poetică mai curând decât teatrală. De la Syberberg la Grüber,

noaptea este mai întâi un murmur, căci în întuneric urechea este mai puternică decât ochiul. „Esența nopții este auditivă”, spunea Levinas.

Noaptea însăși

Ijicre-ia Borgia de Victor Hugo, spectacol regizat de Antoine Vitez, Avignon, 1985.

În 1970 Peter Brook părăsea Royal *Zbakespeare Company* montând *Visul unei nopți de vară*, piesă în care noaptea tulbură spiritele și trezește dorințele necontrolate, nopte în care luna influențează lumea lui Oberon și a Titaniei. Nopte în care femeia, stăpânită de poftă care intră în contradicție cu identitatea și cu rangul său, se îndrăgostește de un animal, nopte în care îndrăgostiții rătăciți și dezorientați se pierd, iar spiritele se trezesc, nopte fantastică (48). Toate agitațiile nocturnului se reunesc aici, însă Brook a refuzat să le reprezinte, optând pentru o soluție care a șocat în acel moment: a jucat I «w/în plină lumină a proiectoarelor, care alungă noaptea și anulează secretul. Puterile nopții, Brook își propunea să le arate doar prin forța jocului, prin numerele de virtuozitate împrumutate de la Opera din Beijing, prin costumele viu colorate, prin cursele frenetice. Ultima noapte a lui Brook a fost „albă”. Astfel și-a luat rămas-bun de la Anglia pentru a începe în Franța un nou ciclu, consacrat căutării *sunetului* original, teatrului formelor simple, unei echipe multiculturale. Își reunește, de la început, grupul parizian în spații improvizate și începe o formă de lucru ce trebuia să îl conducă altundeva, spre nopte, pe regizorul care triumfase în lumea întreagă cu un *Vis* atât de luminos. Pentru festivalul de la Shiraz din 1971, Brook realizează cu trupa sa spectacolul *Orghast* lângă mormântul lui Artaxerxes, în plină câmpie iraniană, o experiență care trebuia să îl călăuzească spre „surse”, sursele limbajului puse în relație cu legenda lui Prometeu, nucleu al spectacolului. De data aceasta, departe de noaptea arsă ca o fotografie supraexpusă a *Visului*, Brook a abandonat teatrul și s-a dedicat nopții persane: *Orghast* se derula în obscuritatea imensului spațiu în aer liber pe care actorii îl animau proiectând sunete primare, uitate sau redescoperite, agitând torțe care abia lăsau să li se zărească corpurile agățate de stânci sau cocoțate pe mormintele imperiale. Precum atunci când întoarcem o mânășă, Brook opunea nopții ludice a *Visului* pe cea enigmatică din *Orghast*, și astfel seninei separări îi urma pentru el începutul unui nou ciclu, plasat sub semnul nopții. Nopte eliberatoare, nopte reparatorie. Nopte a exteriorului. Nopte care îi

atrage pe cei care vor să ajungă dincolo de teatru și se înscriu pe drumul întoarcerii la origini pe care le consideră încă vii. Recunoscut sau nu, Artaud le va servi drept călăuză în încercarea lor de a reînvesti noaptea și a-i extrage energiile subterane. Spre deosebire de Brecht, Artaud se declară doar un discipol al nopții, gotică și mitică, noapte a începuturilor. Plasată sub semnul acesteia, o întreagă mișcare a tinerilor regizori va afirma, în jurul anului 1968, atracția pentru această noapte profundă care invită la lepădarea de sine, noapte luminată de flăcările pe care torțele le proiectează asupra corpurilor ce tind să se smulgă istoriei. Pentru că uită de zi, ei îl sacrifică pe Brecht și se încred nopții în numele raporturilor pe care aceasta le întreține nu cu istoria, ci cu *esența* și *arhetipurile* pe care regizorii, sub influența lui Artaud, le caută neobosiți. Pentru a reactiva memoria primordială, nimic nu e mai propice, ei o știu, decât întinericul nopții. Din timpuri îndepărtate, sfatul acesta a fost dat de toți maeștrii care s-au dedicat eforturilor mnemonice: noaptea, convingere generală, îi priește memoriei.

Folosirea unei surse de iluminare naturală, lumânări, torțe, în obscuritatea unei săli care diminuează opoziția tradițională dintre actori și spectatori, se explică prin dorința de a converti spectacolele în experiențe comunitare, în spiritul mișcării din 1968. Nocturnul se generalizează pentru a estompa diferențele, reînviind astfel o unitate pierdută. E ceea ce viza celebra *Trilogie antică* semnată de Andrei Șerban, cel care, după colaborarea cu Brook, se va înscrie în filiația experienței *Orghast* și va face din *Troienele*, piesa care încheia ciclul, o experiență a durerii împărtășite în noaptea animată de cânturi și de dansul torțelor. Torțe pe care le vom regăsi în reprezentațiile poloneze ale Teatrului Stu sau ale Teatrului celei de a opta zi, spectacole în care lumina lor șovăielnică însoțea, cel mai adesea, fragilitatea trupurilor goale amenințate de puterea politică. Noapte care a reabilitat virtuțile focului, sub semnul căruia, în 1968, s-a jertfit tânărul ceh Jan Palach, în semn de protest față de invazia rusă; gestul său avea să marcheze o întreagă epocă. Romanticism generațional, de o parte și de cealaltă a Cortinei de Fier. Fie că e naturală sau reconstituită într-un teatru, vorbim, cel mai adesea, de aceeași noapte, o noapte a originilor care unește mai degrabă decât disociază. Tânăra generație, care își propunea să transforme scena într-un loc al arderii, dar și al regenerării, a acordat torțelor și lumânărilor o menire nouă. Noaptea

care a pus stăpânire pe platouri și pe munți, pe peșteri și pe piețe, pe toate aceste locuri în care s-a instalat pasager teatrul, a fost mereu luminată de flăcările care reînviau un fel de mistică păgână. Spre deosebire de electricitate, flacăra se consumă, este instabilă, se agită, nu rămâne imobilă ca un bec la capătul unui fir; ea nu alungă noaptea, ci o animă. Și astfel, spectacolul produce iluzia necesară unui *act* ce reușește să scape de riscurile distrugătoare ale repetiției pe care Blanchot o asimila unei „insuportabile penurii de existențial”. Alături de corp, noaptea, cu torțele și cu lumânările sale, a constituit un paliativ pentru această frică consubstanțială înseși naturii teatrului: acesta nu este act, ci doar un substitut al actului, îndeplinind dorința lui Artaud, spectacolele multor echipe tinere se voiau un eveniment unic, aventură nocturnă rebelă care se eliberează de cenzura zilei și de uzura repetiției. Oricât de surprinzător ar părea, generația 1968, generație contestatară, a fost cea care a reabilitat noaptea în teatru.

Grotowski, un insomniac celebru, neputând niciodată să doarmă, s-a hrănit din noapte. Mai întâi pentru a lucra, iar apoi, în perioada cercetărilor parateatrale, noaptea a constituit cadrul experiențelor sale. El a creat nu numai spectacole în munți sau la malul mării, precum cele ale lui Brook sau ale lui Șerban, ale lui Wilson sau Terayama, acești exponenți ai avangardei care au pus noaptea în valoare, ci a convocat tineri participanți și „expediții” secrete, fără busolă și fără public. Scopul consta în a explora împreună un peisaj lipsit de orice urmă de lumină, de a traversa o pădure întunecată, de a circula și de a se rătăci pentru a se regăsi apoi la capăt de drum, în zori, la sfârșit de noapte. Singur și printre ceilalți. Recunoaștem un anumit romantism în această aventură, iar Grotowski nu s-a dezis de acesta, nici măcar în „teatrul surselor” sau în experiențele sale parateatrale târzii. Și, în același spirit, discipolul său, Włodzimierz Staniewski, a fondat întreaga activitate a grupului său Gardzienice pe călătorii nocturne de-a lungul satelor pentru a le reînvia memoria, readucând astfel la viață cântecele vechi și tradițiile uitate. Putem recunoaște în această abordare a nopții căutarea determinată de o anumită utopie retroactivă, în care nocturnul creează un cadru favorabil reîntâlnirii cu memoria culturală, și chiar cu cea a originilor. Acești doi polonezi asemănători, Grotowski și Staniewski, au atâta încredere în noapte, încât se cufundă în ea fără scutul unui spectacol, fără protecția unui adăpost. Fiecare o explorează, o traversează și o ascultă în felul său,

convins fiind că poate astfel depăși teatrul tradițional pentru a ajunge la dimensiunea concretă a unei experiențe de grup. Acestea sunt ultimele avataruri, ultimele zvâcniri ale nopții „naturale” care și-a ridicat cortina în 1968, pentru alte motive decât în 1948 la Avignon. Le reunește însă experiența unui act scenic în contextul nopții cerești.

Nu putem simți până la capăt impactul nopții decât în condițiile unui spectacol care o integrează, și-o face parteneră și ne implică în aventură. Atunci durata se asociază în mod imperativ nocturnului, căci spectatorul adoptă ciclul astrelor și, împreună, regăsesc ziua. Spectacolul caută nu atât să se hrănească cu „starea de noapte” cât să se instaleze în „noaptea care durează”: de astă dată publicul părăsește cu plăcere ziua și agitația ei pentru a plonja în liniștea care le permite epopeilor să se povestească, istoriilor fondatoare să se deruleze. Este ceea ce au făcut, la Avignon, Antoine Vitez cu *Condurul de afla A* și Brook cu *Mahābhārata*. Dacă Vilar a descoperit noaptea, aceștia din urmă, în același spirit, au îndrăznit

Je suis sang (Sunt sânge de Jan Fabre, Avignon, 2002.

hă»

K

IV/»

Î –:

II

II

b I

să o investească integral, astfel încât spectacolele să se acorde cu ritmul ei, pentru ca sfârșitul lor să coincidă cu apariția primelor raze de soare. Prezența nopții nu mai este fragmentară și devine totală. Noapte epică.

Vitez a învesdt noaptea de la Palatul Papilor, spațiu arhitectural, loc al memoriei, efigie a Avignonului; Brook a ocupat cariera Boulbon, celălalt centru al festivalului, nestăpânit și sălbatic. Dar, în mod straniu, spectacolele lor se aseamănă în măsura în care pentru fiecare dintre ei traversarea nopții conduce la împăcarea care se confundă cu ziua pe care spectatorii o văd răsărind. Astfel se încheie o pasiune, astfel se termină un război cumplit. Dincolo de faptul că este o experiență trăită, noaptea participă la evoluția operei și o însoțește până la sfârșitul ei, până la „lumina” de pe urmă. Din nou, miracolul se împlinește în noaptea avignoneză. Claudeliană sau indiană, epopeea

și-a făcut un aliat din cerul înstelat în cetatea Papilor.

Variațiuni în jurul nocturnului

Variațiunile în jurul nocturnului privesc întrebuintările episodice, legate de un spectacol mai curând decât de o poetică. Se înțelege de la sine că aici mai degrabă experiența fiecăruia e cea care determină alegerea exemplelor evocate și că de aceea orice uitare este îngăduită. Se știe că pentru fiecare dintre noi „bibliografia teatrului” este, dincolo de spectacolele legendare, rezultatul serilor petrecute în sălile de spectacol și al amintirilor pe care acestea le lasă. Căutând în această rezervă pe care spectatorul o poartă cu sine, asemenea lui Diogene, se nasc „variațiunile” în jurul unei teme. Acestea privesc atât identitatea teatrului într-o anumită perioadă, cât și parcursul unui observator al teatrului.

Vitez nu a cedat atracției pentru „noaptea nordului”, atât de dragă lui Chereau și lui Engel, și i-a opus, cu pasiunea pentru Franța care îl caracteriza, noaptea provensală, noaptea lui Vilar, noaptea lui Hugo. Atunci când, la mijlocul anilor 1980, Vitez și Yannis Kokkos au pus în scenă *Hernani* și *Lucreția Borgia*, ei au exaltat noaptea ale cărei puteri le-a evocat Hugo toată viața sa, noaptea căreia i-a cântat măreția și i-a dezvăluit dezastrele. Noapte

Hamlet de William Shakespeare, spectacol regizat de KJaus Michael Grüber, Teatrul Schaubuhne, Berlin, 1982.

animată, noapte dramatică. O vom regăsi, în dimensiunea sa cosmică, pe scena de la Chaillot sau de la palatul Papilor, unde Vitez va reînvia excesele hugoliene și va reînoda legătura cu practica lui Vilar. Sprijinindu-se pe virtuțile acestei nopți în care cufunda scena presărată cu stele ca și cum cerul s-ar fi oglindit în ea, Vitez reabilita dramale romantice și se înscria în filiația maestrului de la Avignon, al cărui moștenitor legitim se considera. Noaptea l-a însoțit până la capăt, însă noaptea sa nu a fost niciodată torturată, nu a dat naștere monstruosului care se animă, nici goticului care sperie: aidoma nopții lui Vilar, ea atesta o consimțire a obscurității și mărturisea dorința de a îmbrățișa lumea în pacea nocturnă. Faptul acesta este confirmat – premoniție testamentară? – de ultimele replici pe care Vitez le-a pus în scenă montând *Galileo Galilei* de Brecht: „Cum e noaptea?” întrebă Galileo. „Luminoasă”, i se răspunde. Așa a fost și noaptea sa.

Artist mai degrabă crepuscular, Jacques Lassalle nu se afirmă ca fiind un iubitor necondiționat al nopții. În spectacolele sale aceasta are

un caracter strict „dramaturgie”, este impusă de un anumit context și de o anumită ambianță. Noaptea este asociată mai ales cu interiorul cabinetelor de lucru și cu casele cufundate în întunericul în care se repliază ființa distrusă, ca în spectacolele pe texte de Hofmannsthal *Omul dificil* sau de Italo Svevo – *Un soț*. Spectacolele pe texte de Marivaux sau de Goldoni se scaldă tot în această noapte a interiorului, noapte a regăsirii de sine și a disponibilității față de sentimente pe care ziua le interzice. Noaptea nu e o provocare, ci un refugiu. Merită evocat un exemplu deosebit: în actul V din *Tartuffe*, Lassalle cufundă în întuneric familia înfrântă a lui Orgon, pe care o mai încălzește încă un foc modest. În această atmosferă de nesiguranță nocturnă își fac apariția trimișii regelui, asemenea agenților de poliție cu care secolul XX avea să fie atât de obișnuit. Aceștia percheziționează cu agresivitate, tulbură ordinea casei, se comportă asemenea reprezentanților unei puteri care își afirmă autoritatea în toiul nopții, în timp ce Orgon și ai săi, lipsiți de apărare, nu schițează niciun gest de împotrivire. Noaptea aceasta duce cu gândul la vârtejul nopții politice, cu exilări și cu execuții rapide, cu arestări și răpiri. Noapte a fricii, pe care puterea o cultivă cu plăcere.

Ariane Mnouchkine, apropiată de lumină – numele companiei sale, *Teatrul Soarelui* (*Théâtre du Soleil*), o confirmă – nu este atrasă de noapte în mod deosebit. Noaptea nu își va face apariția decât după întâlnirea cu Hélène Cixous, care o cultivă în textele sale și o convinge pe Mnouchkine să abordeze nopțile „cosmice”, precum cea din *Indiada*, în care omul se prezintă „sub stele fără conștiința înălțimii, a îndepărtării, a luminii ori a nopții neînțelesului. Privind stelele și privit fiind de ele își dă seama de micimea sa, de măreția sa, de imensitatea posibilităților și a neputințelor sale” (49). La Mnouchkine, noaptea capătă întotdeauna sensul unei invitații la armonizarea omului cu adevărul său, pe fondul unui cer splendid organizat. Noaptea este judecătorul ultim. Noapte în care omul se confruntă cu greșelile sale și este nevoit să le accepte consecințele: de la *Orașul sperjur* la *Tobe pe dig*, mecanismul este același. Noapte a pierderii transformată în noapte a sancțiunilor: ea nu este deloc indiferentă, injoncțiunile pe care le adresează omului nu rămân fără efect. Acesta le va suferi întotdeauna consecințele.

În sfârșit, încă o „variațiune”: noaptea care încheie spectacolul lui Peter Sellars, *Neguțătorul din Veneția*. Sub bolta cerească, boltă

shakespeariană, Jessica, tânăra evreică care și-a trădat tatăl, se vede la rândul ei părăsită de tovarășii de petreceri. Ea își ridică ochii spre cerul întunecat, care rămâne mut „într-o astfel de noapte...”, leitmotiv care revine în monologul final al eroinei. Pedepsa lui Shylock ne apare astfel mai puțin dureroasă decât cea care se abate asupra fiicei sale, căreia i se refuză integrarea la care aspiră și în același timp i se interzice întoarcerea în casa părintească. Sellars o plasează pe Jessica în centrul scenei, în toiul nopții, singură și învinsă. Întunericul care o cotopește și întunericul ce o învăluie nu mai fac decât una, o noapte dublă pentru această Jessica pierdută, lipsită de ajutor, atât din partea creștinilor, cât și din cea a tatălui. Singurătatea nocturnă a ființei sfâșiate.

Am putea încheia acest ciclu întorcându-ne la Avignon, unde Eric Lacascade a investit întregul zid al Palatului atunci când a pus în scenă „noaptea de nebunie” cu care începe *Platonov*, și a plasat la fiecare fereastră meseni care se strigă, se îmbrățișează, adevărată horă a petrecăreților îndrăgostiți de noapte. Frenetică, noaptea îi îmbată și îi poartă în hora unui vârtej comunitar. Și aici, despre o uitare e vorba. Lacascade a știut să jongleze cu contrastul dintre autoritatea mitologică a zidului și splendoarea nopții provenșale, pe de o parte, și prăbușirea protagonistului exasperat de alienarea acestei petreceri excesive pe de altă parte. Prin amploarea sa, petrecerea, extinsă la dimensiunile întregului Palat, face din *Platonov* un veritabil „Hamlet de provincie” pe punctul de a „alege noaptea”, adică exact ceea ce Cehov voia ca el să fie.

Totul contează în raporturile teatrului cu noaptea: adevăratul și falsul, durata spectacolului și scurgerea timpului, întunericul sălii și obscuritatea scenei. Noaptea poate fi instaurată oriunde. Există, totuși, o experiență inversă, pe care Ariane Mnouchkine a practicat-o îndelung: la Cartoucherie, ea crea, printr-un procedeu specific, ziua, o zi înșelătoare, după care, la sfârșitul reprezentației, publicul regăsea noaptea, noaptea adevărată a pădurii înconjurătoare. Și astfel, soluție unică, teatrul care întorcea acele ceasornicului invita pe fiecare să se bucure de ziua falsă realizată în sala de spectacol pentru ca apoi să se confrunte, intens și grav, cu noaptea care îl aștepta afară. Astfel, pentru a o cita pe Mnouchkine, la Théâtre du Soleil era „soare chiar și noaptea”. Cel puțin în interior.

Lumină utopică, dublu al luminii mistice a nopților de odinioară,

noapțile creștine. Noapțile minunii care alungă tenebrele și renasc speranța. Noapți indisociabile de o lumină iminentă, gata să vină, să acționeze, să ajute. Lumina de interior a cărei amintire o poartă cu sine publicul ce regăsește noaptea exterioară. E paradoxul poetic imaginat de această mare artistă a scenei contemporane, Ariane Mnouchkine.

Noaptea naivă

Paginile 140 – 141:

Joan Miro (1893 – 1983), *Câine lătrând la lună*, 1926, ulei pe pânză, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Pagina 142:

René Magritte (1898 – 1967), *Simțul nopții*, 1927, ulei pe pânză, Menii Foundation, Houston.

Mai puțin marcată de experiența directă, noaptea modernă se plasează sub autoritatea universului personal al unui pictor, univers care o precede și determină modul în care este abordată. Ceea ce atrage atenția este în primul rând unitatea la care ajunge artistul, forța cu care tratează motivul – noaptea, în cazul nostru – capacitatea sa de a-și apropia lumea într-un mod original. Și noaptea îi aparține. Căci pictorul își pune amprenta asupra ei și o integrează în universul său artistic. Nu o vom mai putea percepe decât prin acest filtru. Ea câștigă în înrădăcinare ceea ce pierde în deschidere: e noaptea ce aparține unui pictor! Noapte personală, noapte identitară, noapte semnată!

Naivul rămâne puternic atașat de basm și de libertățile pe care acesta și le ia față de real, propunând o viziune miraculoasă, care nu cunoaște constrângeri și nici limite. Această viziune le permite protagoniștilor să realizeze nenumărate performanțe de vitejie sau să-și deruteze cu ușurință adversarii: totul este îngăduit, iar naivul, după cum arăta Friedrich von Schiller în celebrul său text *Poezia naivă și sentimentală*, întreține o strânsă legătură cu unitatea cosmică. El mizează pe confuzia regnurilor, pe metamorfoze și deplasări rapide, însă, totodată, încurajează și capacitatea extraordinară a omului de a depăși singurătatea, înconjurându-se de stihii și dialogând cu natura. Păstrându-și inocența primordială, inocența începuturilor, de dinainte de ruperea legăturilor și de instalarea izolării, naivul se definește printr-o plenitudine specifică. Se ajunge astfel, dincolo de unele dulcegării care au alterat viziunea naivă, la ceea ce Northrop Frye avea să numească „naivul arhaic: naivul care atinge straturile cele mai profunde, naivul originilor”, atât de drag lui Constantin Brâncuși și

multor altora, convinși, așa cum spunea și sculptorul, că „încetezi să mai fi artist atunci când ai pierdut gustul copilăriei”.

La pictorii ruși de la începutul secolului XX noaptea este puțin prezentă, iar în pânzele pe care le pictează pentru celebrele Baletе Rusești ale lui Serghei Diaghilev predomină lumina, fastul cromatic, energia provenind din optimismul folclorului sau din spiritul de reînnoire politică. Cât de departe sunt incertitudinile simbolistilor acum, când secolul nou, însetat de schimbare, îl alungă pe cel vechi! Secol ce se plasează mai întâi sub semnul zorilor rusești, cărora le va urma apoi violența nopții germane. Zorile acestea se hrănesc mai ales cu tradiții populare, cu veșminte, dansuri sau basme. Aceste influențe pot fi reperate și în tratarea nopții, ca de exemplu în *Preafrumoasa I – asilisade* Kandinsky (p. 144). E noaptea „miraculosului”, în sensul pe care Roger Caillois îl dă termenului, adică învelișul care acoperă lumea fără a o dezorganiza, înveliș senin și protector, desprins din poveștile copilăriei. Respectând regulile genului, Kandinsky face din Vasilisa un fel de prințesă a nopții, atât de diferită de viziunea malefică a Reginei nopții, care încurcă destinele lui Pamino și al Taminei în *Flautul fermecat*. Uneori naivul dialoghează cu spiritualul!

Chagall, pictor „narativ” oarecum desconsiderat astăzi, a impus nopții viziunea naivă care îi era specifică. Noapte a tuturor posibilităților, pe care a exaltat-o, căci la Chagall universul nocturn e favorabil migrațiilor ființelor și aparițiilor neprevăzute, amalgamului astrelor și confuziei regnurilor. Chagall practică un „naiv fantastic”, pentru care noaptea este un mediu propice, un cadru ce permite depășirea tuturor frontierelor. În plus, nuanțele de albastru, pe care pictorul le manipulează ca nimeni altul, conferă nopții o densitate catifelată, o profunzime liniștitoare (p. 145). Noaptea lui Chagall e singura noapte mistică a timpurilor moderne, noapte în care artistul resuscitează visele unei copilării fără de sfârșit. Vise inspirate de miturile sacre, care, uneori excesiv, își pun amprenta asupra artistului. Reluat obsesiv, naivul eșuează într-o repetiție care îi atenuază atât efectul de surpriză, cât și forța poetică. Și totuși, prin prisma nopților sale animate, Chagall reușește să obțină acea expresie primordială a povestitorului care evocă magia marilor scene fondatoare ale vieții omului de la țară. „Teatralitatea” acestora i-a fost adesea reproșată pictorului care, să nu uităm, a semnat scenografiile extraordinare pentru teatrul evreiesc din Vitebsk. Mai mult decât o noapte a poveștilor,

noaptea lui Chagall e noaptea legendelor și a povestirilor fantastice. Noaptea omului care se împlinește atât prin gesturile cotidiene, cât și prin visele care se ivesc din întuneric. E noaptea unui evreu rus, un mare poet care a știut să-și valorifice, mai mult ca oricare altul, dubla apartenență culturală. Noapte a satului rus, impregnat de riturile comunității evreiești. Noapte locală, noapte culturală. Noapte a memoriei, mai mult decât a experienței imediate, și atunci când a istorisit povestea unui mnemonist celebru, în spectacolul *sunt un fenomen*, Peter

Vassily Kandinsky (1866 – 1944), *Noaptea*, 1907, ilustrație pentru basmul rusesc *Preafrumoasa l'asilisa*), Städt Galerie im Lenbachhaus, München.

Marc Chagall (1887 – 1985), *Noapte la Vence*, ulei pe pânză, Colecția Ida Meyer Chagall, Basel.

Brook a împrumutat de la Chagall imaginile copilăriei protagonistului, imagini depuse pentru totdeauna în memoria sa. Atunci când acestea parveneau la suprafață, personajul reconstitua într-o manieră personală tabloul de țară care i se gravase în memorie: nimic nu se schimbase, dar, întocmai ca la Chagall, totul era perturbat. Brook regăsea astfel noaptea lui Chagall și ea ducea cu gândul la pictorul care nu și-a uitat nici nopțile și nici locurile, nici oamenii și nici animalele. Memoria artistului – în aceasta a constatat geniul său – a prezervat mărturia unei culturi vechi și îndepărtate, căreia noaptea îi era favorabilă. În fond, Chagall a fost un Douanier Rousseau al timpurilor moderne.

Atracția pentru noapte a produs entuziasme și mode care au fost uneori luate în derâdere, așa cum o atestă, chiar din veacul al XIX-lea, gravurile lui Daumier. Dincolo de diferențele stilistice, artiști aparținând aceleiași familii vor deconstrui mitologia nopții, pe care o vor supune uneori unui tratament ludic. Ei vor propune un naiv opus celui practicat de Chagall, un soi de naiv ironic, care se construiește pe relația dintre titlul tabloului și vocabularul plastic al artistului. Paul Klee, de exemplu, se inspiră, atunci când pictează *Foc prin lună plină* (p. 146), din vechiul scenariu al nopții și al activităților umane, însă refuză orice figurație narativă. Pe suprafața dominată de accente întunecate se disting însă cei doi termeni evocați în titlu: rotunjimea lunii și incandescența focului. Cu arta referinței care îl caracterizează, Klee se înscrie în tradiție, fără însă a-și sacrifica propria viziune

plastică. Trebuie, totuși, să admitem că artistul și limbajul său se impun nopții. De altfel, odată cu trecerea timpului, artiștii vor domina din ce în ce mai mult noaptea. Noapte în care discursul e mai puternic decât experiența, noapte în care pictorul învinge. Ca la Raoul Dufy: naivul său invadează noaptea.

Man Ray, pictor care se înscrie în același demers ludic, refractar melancoliei lunare, propune în *lumina lunii* o operă în care în textura unui ipotetic trunchi de copac se distinge străvechiul astru, ce degajă pe scoarța arborelui diverse intensități luminoase (p. 147). Aici, orice implicare subiectivă e interzisă. Abstractă și totodată concretă, materia, lemnul, pare a evoca pădurea nocturnă pe care atâția artiști au vizitat-o și au investit-o cu sensuri. Luna nu mai este decât un miraj derizoriu, în vraja căruia artistul nu mai cade, dar pe care nu îl denunță. Mirajul subzistă, însă sub semnul jocului și al distanței ironice. Deriziunea, *via negativa*, încă mai atestă forța motivului de care dorește să se elibereze. Sfârșit a ceea ce nu are sfârșit. Eliberare de ceea ce continuă să ne influențeze. Profilaxie modernă, de teama romantismului saturnian.

Noaptea mentală

Suprarealiștii au invocat adesea noaptea, de altfel impusă de practica scriiturii automate și de recursul la experiența onirică. Noaptea suprarealistă se impune în pictură mai ales datorită lui René Magritte (p. 142), al cărui motiv preferat devine, astfel încât o regăsim sub declinări multiple și variate. Indiferente oricărei referințe mimetice, și totuși parțial narrative, nocturnele lui Magritte ne apar ca niște compoziții imaginare pe baza unor semne folosite cu bună știință, semne care „desemnează” noaptea, în care relația cu referentul devine aproape nulă. Ele „indică” noaptea și, în același timp, datorită valorii lor strict emblematică, sunt ușor de manipulat: Magritte le plasează și le deplasează cu dezinvoltură. Ușoare și superficiale, ele pot fi înscrise în combinații elaborate cu ingeniozitate căci, în mod evident, pictorul nu își propune să restituie experiența nopții, ci versiunea sa mentală. Și asta printr-un montaj de semne după principiul inadecvării programate, montaj care produce acea derută a așteptării, acea surpriză a privirii, acea mirare „literară” ce caracterizează opera, puțin iubită astăzi, a lui Magritte. Pictorul și-a dorit să creeze necunoscutul prin punerea în relație a elementelor cunoscute – în cazul nopții, luna și felinarele – iar dacă la început operația a sedus, ea a devenit apoi

prea sistematică, combinațiile eterogene pierzându-și efectul de surpriză. Capcană a virtuozității! Cu atât mai mult, cu cât pictura lui Magritte, academică din punct de vedere tehnic, nu dispune de o materialitate bogată, de un concret pictural care să ceară să fie redescoperit. Marele său merit constă în precizia nevrotică. Ea garantează lizibilitatea elementelor, care produc enigmaticul prin constanta și neașteptata lor punere în relație. Suprarealismul dezvoltă arta relațiilor contrastate, neprevăzute, care sfârșesc prin a elabora adevărate scenografii plastice. Suprafețe pe care îți poți ușor imagina trupuri dansând. Teatralitate altă dată adorată, astăzi detestată.

Magritte exploatează semnificații noptii, pe care îi amestecă apoi cu cei ai zilei, propunând astfel, după cuvintele lui D. Deșirat, „un tablou a ceea ce e imposibil de văzut și posibil de conceput” (50). Să reamintim că noaptea lui Magritte este o noapte mentală. Noapte elaborată, în care semnele nocturnului sunt tratate asemenea unor citate formând un rebus propus spectatorului. În numele viziunii sale conceptuale asupra nopții, Magritte a mizat întotdeauna pe disparitatea derutantă a elementelor coexistente. Iată o frumoasă mărturisire cu privire la un tablou neterminat, în care pictorul își propunea să ducă la extrem uniunea contrariilor dintre noapte și zi: „Vreau să pictez un peisaj cu soare și cer nocturn (stele și cornul lunii) [...]”. Îmi pot imagina un peisaj însorit sub un cer nocturn. Dar ca să-l

Man Ray (1890 – 1976), în *lumina lunii*, 1940, guașă și lac pe lemn, colecție particulară, să *JSTXIOUAI!*

Elveția.

Îi văd și să-l reproduc în pictură ar trebui să fiu Dumnezeu. Așteptând să devin Dumnezeu, renunț la proiect” (51).

Anumite semne îl apropie pe Magritte de Franz Kafka, în special recursul la imaginea unui burghez tipic, cu pălărie melon, proiectat în centrul unei lumi care îi respinge valorile și ordinea. Se construiește astfel o antinomie constantă, care însă nu are aceeași forță de interogație la cei doi artiști. Noaptea mentală a lui Magritte se desfășoară la suprafață, în timp ce noaptea lui Kafka îl proiectează pe K într-un întuneric mult mai profund. Dispozitivele se aseamănă, însă efectele sunt diferite. Observăm uneori la Magritte reducerea nopții mentale la un dispozitiv teatral, ca în *Somnambulul*, tablou în care personajul, asemenea unui alt K., pare închis într-un decor care neagă realul. Frumoasă scenografie a omului întors cu spatele, confruntat cu

o noapte mai degrabă scenică.

Într-o operă încă misterioasă de-a lui Magritte, datată 1927, *Sensul nopții*, sistemul prezenței zilei și a nopții, precum și recursul la stereotipuri nocturne, nu erau încă instituționalizate. Artistul nu aplatizează noaptea prin prealabilele limbajului plastic și prin folosirea ironică a unor semne demodate. Sub o ipotetică lumină lunară, „sensul nopții” nu e unic, ci cu dublu sens, căci, între albul și reziduuri marine imprecise, se întâlnesc două personaje. „Eul și dublul meu”, cum ar spune Gombrowicz, dramaturg aparținând aceleiași familii, urmează căi diferite: se întâlnesc și.

Pierre Soulages (1919), *14 aprilie 1956*, ulei pe pânză, Centre Georges Pompidou, Paris.

Nicolas de Staël (1914 – 1955).

Pont des Arts, noaptea, 1954, ulei pe pânză, colecție particulară.

totuși, nimic nu îi unește. De data aceasta, noaptea nu mai e o simplă construcție mentală, Magritte „metaforizează” rățacirea cu care au asociat-o atâtea artiști. Ea nu își dezvăluie „sensul”. Rămâne mută. Ironic, *Sensul nopții* e chiar parabola secretului său. Tabloul acesta confirmă spusele lui Louis Aragon, pentru care „o carte fără umbră e un non-sens, nici nu are rost să o deschizi”. Ceea ce e valabil în literatură este și în pictură.

Negru pur

Victoria negrului a fost o cucerire plastică, ce are, însă, legătură cu noaptea. Kazimir Malevici a folosit negrul, așa cum singur mărtușisește, mai întâi în opera futuristă *Victorie asupra soarelui*, operă ce consfințea victoria tenebrelor, și pentru care a realizat prima cortină cu desăvârșire neagră. Cuvintele artistului vorbesc de la sine: cortina „reprezintă un pătrat negru, embrion al tuturor posibilităților, care generează, în dezvoltarea sa, forțe teribile [...]” (52). Însă ceea ce conduce spre negru, „embrionul tuturor posibilităților”, este gândul nopții. Malevici s-a înscris astfel pe drumul *Pătratului negru* –, acesta constituie virtual „negarea reprezentării”, scrie Victor Stoichiță, și în același timp, asemenea nopții, conține „imagini ale universului care așteaptă să fie dezvoltate” (53). Noaptea modernă se încheie cu negrul care o concentrează și o depersonalizează. Nefiind prizoniera unei experiențe și nici supusă unui anumit limbaj, noaptea accede la dimensiunea spirituală a unei culori care nu există decât prin ea și pentru ea. Noapte neagră, noapte pură. Fără amestecuri sau iluminări,

fără compromisuri sau aranjamente. Două absoluturi care se confundă atunci când ajung la final. Mai mult decât oricare altul, Kandinsky va insista asupra acestui parcurs, pentru că albastrul, „atunci când alunecă spre negru, se colorează cu o tristețe care te duce dincolo de omenesc”, elogiul al unei alianțe care încă mai păstrează contradicția, o caracteristică a viului, în timp ce negrul pur, atunci când se impune, „este ca un rug stins, consumat, care a încetat să mai ardă” (54). Dacă pentru Kandinsky negrul este asociat cu epuizarea unei energii, Malevici îl ridică la rangul de orizont deschis la toate posibilitățile. Ca și noaptea, negrul este ambivalent.

Negrul, această „fericită murdărie”, spunea Eugène Delacroix în *jurnal*, revendicându-și apartenența la o familie diferită de cea a lui Nicolas Poussin, care considera că, prin negru, Caravaggio distrusese pictura, sau de cea a lui Ingres, care își sfătuia elevii să pună mult alb în negru. Cei care au iubit nocturnul s-au revoltat împotriva acestei convenții a luminosului, alegere care i-a condus până la negrul ultim, „experiența pură a nopții”, așa cum spune Georges Bataille în *I inovatul*. În teatru.

Pierre Soulages (1919), *Pictură 16*, 1965, ulei pe pânză, Christie's Images, Londra.

Într-un spectacol al grupului polonez *Scena plastică*, noaptea s-a impus cu o radicalitate pe care o întâlnim mai curând în pictură. Privirea sonda noaptea extremă, fără a reuși să deslușească altceva decât diferențe de obscuritate abia distincte, în timp ce stropi de apă răsunau în liniștea sumbră. Negru pur al teatrului, negru mistic. *Scena plastică*, grup catolic, ne invita să trăim noaptea ca pe un mister sacru. Ce vedem în străfundurile nopții? „Ce-i mai întunecat în noapte e lumină”, scrie Philippe Jaccottet, care se consideră un „sfătuit-de-noapte”.

Negrul pur este victorie sau înfrângere, orizont primordial de la care Dumnezeu a creat lumina sau de la care „noaptea nu mai mișcă”. Și totuși, ea e acolo. Implacabilă, imuabilă, precum imperiul negrului care ani de-a rândul a constituit teritoriul de predilecție al lui Pierre Soulages. Fără încetare, el confirmă cuvintele lui Blanchot, care își revendică apartenența la „experiența întunericului în care acesta s-ar afișa în toată întunecimea sa” (55). Negru al nopții care se retrage în sine, în nelimitatul unei eternități pe veci întunecate. Noapte ineluctabilă, noapte anonimă, noapte definitivă.

Rari sunt cei care s-au aventurat până la limita extremă a nopții, nu doar din teamă sau din ezitare, ci și pentru că noaptea, noaptea lor, i-a pasionat în măsura în care păstra o anumită impuritate, care nu o lăsa să devină cu totul abstractă, să fie cu totul pură. Mai puțin teoretică, această abordare cultivă energia unei lupte căreia un artist ca Nerval, ființă a nopții, i-a cedat. „Noaptea va fi neagră și albă”, acestea îi vor fi ultimele cuvinte. Ele se potrivesc de minune unui tablou deosebit de-al lui Nicolas de Staël, *Pont des Arts, noaptea* (p. 148), care exaltează o noapte, și ea deopotrivă neagră și albă! Eu am văzut noaptea aceasta. Oare mă recunoaște ea? Dialogul cu noaptea rămâne posibil, datorită artistului care se cufundă în ea fără a o acapara, fără a și-o apropia. Nu e doar noaptea lui, ci e o noapte împărțită, în care esența nocturnului și mărturisirea pictorului, reunite, îi permit privitorului care sunt să se regăsească. Noapte modernă, în care pe podul Artelor trecutul persistă, iar lumina nu e cu totul înfrântă. „Noaptea învață noaptea”, spune psalmistul. Ca și artiștii.

Încheiere

Barnett Newman (1905 – 1970), *Albastru de miezul nopții*, 1970, ulei pe pânză, Museum Ludwig, Cologne.

Cehov își începe tetralogia cu noaptea din *Pescărușul*, noapte exterioară pe care tânărul Kostia încearcă să o integreze în reprezentarea operei sale de debut, și se încheie cu o altă noapte, o noapte a sfârșitului, cea din *Livada de vișini*, în care, atunci când toate obloanele s-au închis, stăpânii au plecat, iar copacii au fost tăiați, se cufundă nu un tânăr scriitor, ci un servitor bătrân, Firs. Două nopți care, cu siguranță, își răspund. Dacă prima anunța un început plasat sub semnul doliului viitor, Cehov va face din cea de-a doua concluzia ultimei sale opere, operă testamentară.

Ciudată coincidență, propunându-și să conteste tradiția ferestrei alberdnie, Marcel Duchamp, vestitorul avangardei, recurge și el la o imagine de închidere, pusă sub semnul obscurității și al negrului. *Fresh Widow* ar putea constitui o scenografie pentru noaptea finală a lui Cehov. În spatele ochiurilor de geam de culoare neagră se năruie o întreagă tradiție artistică, odată cu dispariția lumii stăpânilor. În zorii modernității, Cehov i se alătură lui Duchamp: îi leagă închiderea negrului.

O operă care ar putea servi drept termen ultim al nopții

moderne: *Nlidunt blue*, de Barnett Newman. Ea nu sufocă, ci lasă să pătrundă o dâră de lumină, conservând relația dintre clar și obscur, în absența oricărei referințe la intervenții exterioare. Iubind noaptea, nu trebuie neapărat să sacrifici contrariul ei. Noaptea nu ne lipsește de darurile ei dacă subzistă o dâră de albastru. Sau dacă se aude o picătură de apă căzând. Nu se vede nimic și totuși, ca la Barnett Newman sau la polonezii de la *Scena plastică*, rămâne un interstițiu: picătura de apă ce captează lumina pe scenă, așa cum, pe pânză, albastrul submina dictatura negrului. Încă mai respiră... Abia mai respiră, însă, nouă ne revine misiunea să surprindem acest freamăt, să ne bucurăm de această ultimă rază de lumină. Negru impur! El nu lasă noaptea să devină doar o esență, pentru ca ea să rămână în artă ceea ce a meritat întotdeauna să fie: o experiență.

„Atenție! Atenție! Noaptea se sfârșește”, scrie Wagner în *Tristan și holda*. Fantomelor și amanților le e teamă de zori și deplâng capătul nopții, așa cum alții preferă acest refugiu în care totul le pare a fi mai intens și adesea mai limpede. Peter Handke spunea că „ceea ce merită să fie iubit nu se descoperă decât noaptea”, iar Marguerite Duras că „noaptea totul e mai adevărat”. Pentru aceasta, ca lui Cioran, noaptea „trebuie să-ți curgă în vene”.

1. Paulette Chone, Jean-Claude Boyer, Richard

E. Spear, Irving Lavin, *L'Âge d'ordu nocturne*, Paris, Gallimard, 2001.

2. Paulette Chone, *L'Atelier des nuits, imaginaires européens*, Presses universitaires de Nanterre, 1992.

3. Baldine Saint-Girons, «Ea peinture et la nuit:

realite, sentiment, fiction», în *Natura e sentiment*, Italia, 2000, și Céline Flecheux, «Le paysage et la nuit en peinture», în *Le Paysage, état des lieux*, actes du colloque de Cerisy (30 juin-7 juillet 1999), Bruxelles, Oussia, 2001.

4. *Die Nacht*, montaj pentru spectacolul lui

Fl. J. Syberberg, prezentat la teatrul Amandiers-Nanterre în 1984, trad. François Rey, broșura Festivalului de Toamnă, p. 5.

5. Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie, o analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, București, Univers, 1980, p. 74.

6. John E. Jackson, *Souvent dans l'être obscur*; Paris.

José Corti, coli. «Les Essais», 2001, p. 12.

7. Véronique Nahoum-Grappe, «Renaître a demain», în *La Nuit*,

Sociétés et representations, Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne, CREDHESS, no. 4, mai 1997.

8. Marcel Brion, *La Peinture romantique*, Paris.

Albin Michel, 1967, p. 77.

9. Antoine Joseph Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, avec un Traité pratique des différentes manières de peindre...* Paris, Bauche, 1757.

10. Troxier, citat în Albert Béguin, *L'Âme romantique/ne et le rêve*, Paris, Livre de poche, 1991, p. 122.

11. Baldine Saint-Girons, nota 3 op. cit., p. 22.

12. Rosario Asunto, *Peisajul și estetica*, București, Meridiane, 1986, p. 186.

Note

Note

13. Jacques Ix* Dem, «Noctambules», în *Quandia nuit remue, Penser/Rever*, no. 3, printemps 2003, Mercure de France, p. 125.

14. Michel Gribiński, «Glossaire», în *Quandia nuit remue*, nota 12 op. cit., p. 203.

15. Jun'ichirō Tanizaki, *Eloge de l'ombre*, Paris, Publications orientalistes de France, 1977, p. 43.

16. Id. *ibid.*

17. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1985, p. 328.

18. Werner Hofmann, *Caspar Dai idl; nedrich*, Paris.

Hazan, 2000, p. 237.

19. Sabine Rewald, *Loanwatchers*, The Metropolitan Museum of Arts / Yale University Press, 2001.

20. Andrei Pleșu, nota 5 op. cit., p. 69.

21. Werner Hoffmann, nota 16 op. cit., p. 208.

22. Id., *ibid.* p. 172.

23. Vladimir Jankelevitch, «Le Nocturne», în *Le Romantisme alkmand*, Rivages, coli. «Ixs Cahiers du Sud», 1949, p. 96.

24. Jean Delumeau, *Îs Paradis*, Paris, Fayard, Éditions de La Martinière, 2001.

25. Edmund Burke, «Sublime», în *Romantisme noir*, Cahier de l'Herne, 1978, p. 28 – 29.

26. Id., *ibid.*

27. Stanislas Witkiewicz, în *Nocturnes*, Varșovia, Arkady, 1999,

p. 74.

28. Maurice Maeterlinck, *Œuvres*, vol. I, *Reveil de l'âme*, Bruxelles, Complexe, coli. «Poésie et essais», 1999, p. 121.

29. Maeterlinck, nota 28 op. cit., p. 310.

30. *Les Peintres du silence*, câț. exp., Centre VC allonie, Bruxelles, 28 noiembrie 2001 – 24 februarie 2002, p. 13.

31. Maurice Maeterlinck, nota 26 op. cit., p. 198.

32. *Les Peintres du silence* nota 28 op. cit., p. 17.

33. Marcel Brion, nota 8 op. cit., p. 85.

34. Novalis, *Hymnes à la nuit*, Paris, Miile et Une Nuits, 2002, p.

29.

35. Albert Boame, *Im Nuit étoilée*, Paris, Adam Biro, 1999, p. 36.

36. Id" *ibid.*, p. 38.

37. Id., *ibid.*

38. Véronique Nahoum-Grappe, nota 7 op. dt... p. 38.

39. Citat de Simone Delattre, «Les noctambules parisiens», în *La Nuit*, CREDHESS, p. 96.

40. Maurice Blanchot, *LEspace littéraire*, Gallimard, coli. «Idées», 1955, p. 362.

41. Cioran, *Les Cahiers*, Paris, Gallimard, 1997, p. 146.

42. Christian Attias, «Nocturnes juridiques», în *Corps écrit*, no. 14, «La Nuit».

43. A. Farge, «Vivre la nuit», în *La Nuit*, CREDHESS, nota 37, p. 75.

44. Georges Banu, «L'acteur, poete, au-delă du role», în *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, no. 26, 2003.

45. Maria Ines Aliverti, *La Naissance de l'acteur moderne*, Paris, Gallimard, 1998.

46. Monique Borie, *Le Fantome ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 169.

47. Citat de Mireille Losco, «Une scene polytopique, au croisement du naturalisme et du symbolisme», în *Études théâtrales*, no. 15 – 16, 1999, p. 144.

48. Jean-Marie Maguin, «La nuit du Songe», în *Autour du Songe d'une nuit d'ete*, Université de Rouen, 2003; cf. și Marine Milon, «Shakespeare, source et utopie», în Brook, *Les voies de la creation théâtrale*, vol. XIII, Paris, Editions du CNRS, 1985.

49. Hélène Cixous, în *l'Indiade*, caiet program al Théâtre du

Soleil, 1987 – 1988.

50. D. Deșirat, «La peinture dans la nuit», în *La Nuit*, Grenoble, Jérôme Million, et al., 1995, p. 63.

51. Victor I. Stoichita, *brève Histoire de l'ombre*, Genève, Librairie Droz, 2000, p. 205.

52. Id., *ibid.*

53. Vasili Kandinsky, *Du Spiritue! dans l'art*, Denoël / Gonthier, coli. «Meditations», p. 129.

54. Maurice Blanchot, *L'Entretien Infmi*, Paris, Gallimard, 1969, p. 73.

Bibliografie

Noaptea în pictură și literatură

Rosario Asunto, *Peisajul și estetica*, București, Meridiane, 1986.

Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, Paris, Le Livre de poche, coli. «Biblio essais», 1991.

Albert Boime, *La Nuit étoilée*, Paris, Adam Biro, 1999.

Marcel Brion, *La Peinture romantique*, Paris, Albin Michel, 1967.

Paulette Chone, *L'Atelier des nuits, imaginaires européens*, Presses universitaires de Nancy, 1992.

Paulette Chone, can-Claude Boyer, Richard E. Spear, Irving Lavin, *L'Age dor du nocturne*, Paris, Gallimard, 2001.

Céline Flecheux, «Le paysage et la nuit en peinture», în *Le Paysage, état des lieux*, actes du colloque de Cerisy, 30 juin-7 juil. 1999, Bruxelles, Ouissia, 2001.

Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich*, Paris, Hazan, 2000.

Aleksandra Melbechowska-Luty, *Nokturny, W'idoki nocy v malarstwiepolskim*, Varșovia, Arkady, 1999.

Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie, o analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, București, Univers, 1980.

Sabine Rewald, *Moonwatchers*, The Metropolitan Museum of Arts / Yale University Press, New Haven, 2001.

Baldine Saint-Girons, «La peinture et la nuit: realite, sentiment, fiction», în *Natura e sentimenti*, Italia, Nike, 2000.

Victor I. Stoichita, *Brève Histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.

René Verbraken, *Clair-obscur, histoire d'un mot*, Nogent-le-Roi, Librairie des Arts et Metiers, Jacques Laget, 1979.

Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique, peinture et theorie de l'imitation*, Paris, Flammarion, 1998.

Cataloage de expoziție

Caspar David Friedrich: Moonwatchers, New York, Metropolitan Museum of Art, 11 septembrie – 11 noiembrie 2001, coordonat de Sabine Rewald, New York, The Metropolitan Museum of Art/ Yale University Press, 2001.

Die Nacht, München, Haus der Kunst, 1 noiembrie 1998 – 7 februarie 1999, coordonat de Christoph Vitali.

Lumières du Nord, la peinture scandinave 1885 – 1905, Paris, musée du Petit-Palais, 21 februarie 17 mai 1987, Paris, Petit-Palais, 1987.

Les Peintres du silence, Paris, Centre Wallonie-Bruxelles, 28 noiembrie-24 februarie 2002.

Spilliaert, oeuvres de jeunesse (1900 – 1918), Paris, musée-galerie de la Seita, 18 decembrie 1997 – 28 februarie 1998.

Alte surse de referință >

Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coli. «Folio essais», 2002.

Marcel Brion, *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, Paris, Albin Michel, 1977.

Berthild Boie, *L'Homme et ses simulacres*, Paris, José Corti, 1979.

Monique Borie, *Le Fantome ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud-Academie experimentale des théâtres, 1997.

Jean-Louis Chrétien, *L'antiphonaire de la nuit*, Paris, L'Herne, 1989.

Simone Delattre, *Les Dou-e Heures noires, la nuit a Paris au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 2000.

Florence Delay, *Dit Nerval*, Paris, Gallimard, coli. «L'un et l'autre», 1999.

Gerard Genette, *Figures II*, Paris, le Seuil, coli. «Essais», 1979.

John E. Jackson, *Souvent dans l'être obscur*, Paris, José Corti, coli. «Les essais», 2001.

Marie-Claude Lambotte, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, coli. «Presence et pensée», 1984.

David le Breton, *Du silence*, Paris, Métailie, 1997.

Maurice Maeterlinck, (*Euvres*, vol. I, *Le Reveil de l'âme*, Bruxelles, Complexe, coli. «Poesie et essais», 1999.

unichiro Tanizaki, *Eloge de l'ombre*, Paris, Publications orientalistes de France, 1977.

Antologii și reviste

Die Nacht, montaj de Hans Jürgen Syberberg, trad. François Rey, broșura Festivalului de Toamnă, 1984.

Forme poétique du monde, anthologie du romantisme allemand, Paris, José Corti, coli. «Domaine romantique», 2003, sous la dir. de Charles Le Blanc, Laurent Margantin et Olivier Schefer.

L'Œuvre de la Nuit, Grenoble, Jérôme Million et les auteurs, 1995, sous la dir. de François Angelier et Nicole Jacques.

Im Nacht, Corps écrit, Paris, PUF, no. 14, 1985.

La Nuit, Sociétés et représentations, université Paris-T-Panthéon-Sorbonne, CREDHESS, no. 4, mai 1997, sous la dir. de Véronique Nahoum-Grappe.

Quand la nuit remue, Penser / rêver, Paris, Mercure de France, no. 3, printemps 2003.

Romantisme noir, Paris, L'Œuvre, 1978, sous la dir. de Liliane Abensour et François Charras.

Mulțumiri

Mulțumiri Ariadnei Avram și Fundației Lowendal pentru ajutorul acordat acestor *Nocturne* și pentru fidelitatea nedezmășită care ne leagă.

Mulțumiri lui Adam Biro, care, în ciuda dificultăților întâlnite, a apărut publicarea versiunii franceze a volumului.

Mulțumiri lui Mihai Măniuș, prieten vechi, și lui Valentin Nicolau, de care mă leagă amintiri și proiecte împărtășite.

Mulțumiri lui Călin Stegorean, care a deschis porțile Muzeului clujean *Nocturnelor* mele. Și, de asemenea, lui Gábor Tompa și András Viski, activ implicați în manifestarea *Zilele George Banu* (3 – 6 octombrie 2013), organizată la Cluj de Teatrul Național, în colaborare cu Teatrul Maghiar de Stat.

Mulțumiri Danei Monah, Danei Ionescu și Monicăi Andronescu pentru deosebită atenție acordată editării acestei cărți.

Nu numai un spectacol, ci și o carte se face împreună.